3 1761 07802831 3

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/literaturnyeobra00anic

LR.H
A5974kx

Anichkov, Evgeny Vasil'evich

Литературные образы и мнѣнія.

Literaturnuie obrazui i mnyeniya

1903 г.

Евгеній Аничковъ.

513540
4. 11. 50

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
Тип. Пороховщиковой. Бассейная, 3—5.
1904.

Эстетика правды-справедливости.

„Resplendentia formae super partes materiae proportionatas vel super diversas vires, vel actiones“.

Ѳома Аквинскій.

Это было въ большомъ университетскомъ городѣ.

Кружокъ молодыхъ писателей, приватъ-доцентовъ университета и присяжныхъ повѣренныхъ взялъ на себя веденіе газеты. Всѣ отдѣлы были въ рукахъ людей съ однородными взглядами. Въ томъ числѣ — и отдѣлъ музыкальной критики. Онъ былъ возложенъ на одного приватъ-доцента, спеціальность котораго составляла сельско-хозяйственная химія. Въ своихъ статьяхъ нашъ музыкальный химикъ обыкновенно давалъ скорѣе литературные разборы ставившихся на городскомъ театрѣ оперъ, а изъ пѣвцовъ и пѣвицъ хвалилъ тѣхъ, кого больше всего вызывали, указывая при этомъ на ихъ искренность и способность вполнѣ войти въ свою роль. Въ скоромъ времени нашему критику пришлось, однако, дать отзывъ и о концертѣ. Въ городъ пріѣхала одна очень извѣстная столичная пѣвица.

Нашъ музыкальный критикъ сидѣлъ, конечно, въ первыхъ рядахъ креселъ. Онъ ни съ кѣмъ не разговаривалъ, какъ-то закидывалъ назадъ голову, нѣсколько разъ заходилъ въ артистическую комнату и, наконецъ, познакомился съ пѣвицей. Чувствовалось, что онъ чѣмъ-то взволнованъ. И вотъ, когда кончился концертъ и пѣвица, послѣ многихъ шумныхъ вызововъ, довольная и веселая, съ цвѣтами въ рукахъ, собиралась уже уѣзжать, у нея произошелъ съ нашимъ химикомъ слѣдующій краткій разговоръ.

— У васъ очень хорошій голосъ. Вы вѣроятно очень много занимались пѣніемъ,—сказалъ ей химикъ.

— Я десять лѣтъ, какъ пою на императорской сценѣ. У меня уже много ученицъ и учениковъ.

— Да, какъ же, я слышалъ... Только, знаете ли что? это все совершенно ни къ чему... Это все—фокусничество... Трели разныя, нотки эти... Вы бы вотъ съ вашимъ голосомъ...

Разговоръ на этомъ, однако, прервался. Любезно улыбаясь, пѣвица ушла подъ руку съ какимъ-то маститымъ меломаномъ. Ее ожидали въ одномъ домѣ, гдѣ мѣстное общество собиралось ее чествовать.

Черезъ день, какъ водится, появилась статья химика о концертѣ. Боже мой, какой она произвела переполохъ! Цѣлую недѣлю въ городѣ не могли о ней забыть. Хуже всего было то, что нашъ химикъ былъ въ сущности правъ. У пѣвицы не было, ни настоящаго вкуса, ни настоящей школы, ни настоящей непосредственности. Пѣла она недурно, и-только. Но нашъ критикъ обрушивался собственно не столько на нее, сколько на современную музыку вообще и въ особенности на музыкальное образованіе. Онъ говорилъ, что музыка и особенно пѣніе есть выраженіе душевнаго состоянія, и поэтому оно должно прямо изливаться изъ сердца. Если никакого душевнаго состоянія нѣтъ, то пѣніе не имѣетъ смысла. Тогда оно просто какое-то услажденіе отъ нечего дѣлать.

Это, конечно, анекдотъ.

Но произошелъ онъ за годъ до выхода «Что такое искусство?» Льва Толстого, и когда я прочелъ эту книгу, музыкальная статья сельско-хозяйственнаго химика въ моихъ глазахъ пріобрѣла особое значеніе. Тутъ почувствовалась какая-то въ высшей степени характерная черта художественной мысли передовой части русскаго общества.

Русская литература особенно сильна именно своей художественностью. Въ этомъ отношеніи ею восхищается весь образованный міръ. И русскій человѣкъ несомнѣнно умѣетъ глубоко оцѣнить художественность. Онъ чувствуетъ ее живо, интенсивно и безошибочно. Каждая неискренность, вымученность, каждая фальшь коробитъ русскаго человѣка, можетъ быть, даже гораздо больше, чѣмъ, напр., француза или нѣмца. Но въ тоже время русскій человѣкъ какъ-то неисправимо анти-артистиченъ. Получается

какой-то пародоксъ. Русская художественная мысль представляется какъ бы эстетикой безъ эстетики, какимъ-то антиартистическимъ артистизмомъ. Продумать эту особую эстетику, возникшую въ сознаніи русскаго человѣка приходится однако уже не въ видѣ чего либо даннаго и неподвижнаго. Напротивъ. За это послѣднее время въ ней несомнѣнно происходитъ какой-то переломъ. Художественные взгляды стали мѣняться. Они ширятся и пріобрѣтаютъ большую сознательность. Въ нихъ чувствуется и большая артистичность. Охватить русскую художественную мысль приходится на ходу. И можетъ быть она и представится этимъ гораздо яснѣе. Прежніе взгляды какъ бы освѣтятся новыми. Можетъ быть, при этомъ несравненно ярче обнаружится и то, что собственно было жизненнаго и наиболѣе цѣннаго въ нашихъ завѣтныхъ привычкахъ понимать и воспринимать искусство, что сохранилось отъ нихъ до нашихъ дней и должно сохраниться и дальше въ тѣ болѣе счастливыя времена, которыя ждутъ насъ впереди.

I. Искусство и основная дилемма жизни.

I.

Правовѣрными воззрѣніями на искусство считаются у насъ до сихъ поръ взгляды Добролюбова и Чернышевскаго.

Однако уже полъ-столѣтія прошло съ тѣхъ поръ, какъ вышли «Эстетическія отношенія искусства къ дѣйствительности». И сколько десятковъ лѣтъ, какъ не стало и Добролюбова! Ссылаться вкривь и вкось на нашихъ критиковъ-шестидесятниковъ, конечно, легко; но, чтобы дѣйствительно проникнуться ихъ взглядами, намъ, современнымъ людямъ, уже мало ихъ просто перечитывать. Чернышевскій самъ хорошо понималъ это, когда для новаго изданія своей знаменитой диссертаціи заготовилъ, къ сожалѣнію неявившееся въ печати, предисловіе или вѣрнѣе послѣсловіе. Воззрѣнія шестидесятыхъ годовъ уже требуютъ теперь спокойнаго изслѣдованія. Только оно установитъ правильное ихъ пониманіе. Искать начало наиболѣе распространенныхъ въ Россіи взглядовъ на искусство надо теперь уже не у критиковъ-шестидесятниковъ; оно коренится въ томъ своеобразномъ міросозерцаніи 70-хъ и 80-хъ годовъ, которое можно было бы назвать философіей правды-справедливости. Художественная теорія въ ней, правда, лишь какимъ-то косымъ клинушкомъ пристала къ общему зданію философскихъ построеній. Она также въ значительной зависимости отъ идей 60-хъ годовъ. Но это-то преломленіе, это особое пониманіе взглядовъ Добролюбова и Чернышевскаго въ связи съ общимъ міросозерцаніемъ 70-хъ и 80-хъ годовъ намъ и важно.

Возникшее въ 70-хъ годахъ міровоззрѣніе было, какъ извѣстно, отвѣтомъ на жгучія и упорно мучившія русское общество сомнѣнія. Передъ большинствомъ мыслящихъ русскихъ лю-

дей того времени такъ настойчиво и такъ рѣзко всталъ тогда этотъ угрожающій вопросъ о столкновеніи нашихъ увлеченій добромъ, общественнымъ благомъ и справедливостью къ обездоленнымъ съ сухимъ и холоднымъ детерминизмомъ явленій, какъ-будто совершенно неподдающимся какому нибудь воздѣйствію. Идеи Бѣлинскаго, Герцена, Добролюбова и Чернышевскаго еще были такъ живы и близки; сама жизнь взывала къ нимъ этой такъ быстро налетѣвшей и все болѣе упрочивавшейся реакціей. А тутъ вслѣдъ за писаревщиной злорадно вползали въ сознаніе буржуазныя теоріи эволюціонизма, органическаго развитія общества, борьбы за существованіе и естественнаго подбора въ примѣненіи къ соціологіи. Казалось, какой-то тяжеловѣсно-научный и безнадежный фатализмъ долженъ былъ оправдать всѣ отрицательныя стороны современности и принудить къ почтительному примиренію съ ней. Такова была дилемма. И мыслящій реалистъ того времени ни за что не рѣшился бы поступиться ни своими, такъ называемыми, убѣжденіями, ни научнымъ міросозерцаніемъ. То и другое крѣпко засѣло въ немъ. Научное міросозерцаніе онъ купилъ себѣ нелегкой борьбой, купилъ одновременно съ этими самыми убѣжденіями, стремившимися притвориться въ поступки, въ жизнь.

Гдѣ же исходъ, гдѣ выходъ?

Вопросъ этотъ, конечно, первостепенной важности и вопросъ вѣчный, столько разъ и такъ назойливо и неустанно возникавшій передъ думающимъ человѣчествомъ. Въ самомъ дѣлѣ, вѣдь не тотъ же ли самый вопросъ представлялся еще уму Шиллера, когда іенскимъ профессоромъ, этотъ гражданинъ Французской Республики уже недоумѣвающимъ взоромъ смотрѣлъ на событія, происходившія по ту сторону Рейна и въ тиши маленькаго университетскаго городка, рядомъ съ спокойно величавымъ Гёте, принялся съ такимъ рвеніемъ за философію Канта?

Какъ разъ съ этого же вопроса начинаетъ Шиллеръ свои «Письма объ эстетическомъ воспитаніи». Какъ примирить, спрашиваетъ онъ, законъ необходимости, опредѣляющій современный строй общества съ законами свободы духа, требующими, чтобы это общество мы перестроили сообразно нашимъ нравственнымъ запросамъ? Какъ согласовать законы разсудка съ законами разума, необходимость, съ долженствованіемъ, роковой міропорядокъ

со свободой? Выходъ изъ этой трагической дилеммы Шиллеръ видѣлъ только въ одномъ: въ искусствѣ. Здѣсь, въ «золотомъ мірѣ поэзіи» примиряетъ художникъ явленія дѣйствительности, которыя онъ изображаетъ, съ законами разума, предписывающими этимъ явленіямъ тотъ или иной исходъ. И, можетъ быть, этотъ вожделѣнный «золотой міръ поэзіи», гдѣ человѣкъ проявляется цѣликомъ и гдѣ, вовсе не порывая съ законами міра необходимости, онъ, все-таки, празднуетъ надъ ними побѣду, можетъ быть, облагородивъ, возвысивъ человѣка, вознеся его высоко надъ бренной жизнью въ область безсмертнаго идеала, «золотой міръ поэзіи» и преобразуетъ человѣка и отразится этимъ на судьбахъ міра.

II.

Мыслящій реалистъ 70-хъ годовъ былъ, конечно, за тридевять земель отъ подобнаго рѣшенія дилеммы. Оно вѣдь было основано на философіи Канта, по которой сужденіе чувствомъ (т. е. эстетическое сужденіе) занимаетъ среднее положеніе между не соприкасающимися областями познанія и нравственности, разсудка, открывающаго законъ необходимости и разумнаго долженствованія возможнаго лишь при существованіи свободы. Мыслящій реалистъ не зналъ и не хотѣлъ знать Канта, а подобныя разсужденія для него были презрѣнной метафизикой.

Отвѣтъ на мучившіе его вопросы мыслящій реалистъ хотѣлъ услышать только отъ одной науки, только отъ той самой научной соціологіи, которая внесла въ его умъ такую тревожную смуту.

И исходъ былъ дѣйствительно найденъ. Пока сначала въ Германіи, а послѣ во Франціи возникала теорія идей-силъ Лазаруса и Фулье, этотъ первый коррективъ къ детерминизму и первый робкій шагъ въ сторону возрождающагося идеализма, въ Россіи все болѣе упрочивался знаменитый парадоксъ о субъективномъ методѣ въ соціологіи, ненуждавшійся ни въ какомъ идеализмѣ и обходившій всѣ трудности. Онъ все примирялъ и всѣхъ устраивалъ. Дѣйствительно, стоило только вмѣстѣ съ Миртовымъ, Н. К. Михайловскимъ и Н. И. Карѣевымъ признать возможность субъективнаго метода, чтобы органическая

теорія общества и детерминизмъ явленій совершенно обезвредились и стали послушными. Общественно-соціальнымъ запросамъ, волновавшимъ тогда передовую часть русскаго общества, ничего болѣе не угрожало: черезъ посредство субъективнаго метода эти запросы отложатся на наукѣ и путемъ практической соціологіи проникнутъ въ жизнь. И тогда истина эта, взлелѣянная воображеніемъ мыслящаго реалиста, научная истина станетъ вновь вполнѣ благосклонной и еще болѣе заманчивой. Она явится тогда въ улыбающемся сіяніи правды—справедливости.

Такъ возникло стройное, привѣтливое зданіе міросозерцанія 70-хъ и 80-хъ годовъ. Оно было пышно заткано надеждой, надеждой правда далекой и часто злой, требовавшей на свой жертвенникъ человѣческихъ жизней и взывавшей къ подвигамъ, но все же надеждой, грѣющей, манящей, лучезарной.

И вотъ въ этомъ-то величественномъ дворцѣ правды-справедливости не только не обошлось дѣло безъ искусства, но искусство незамѣтно заняло въ немъ громадное и чуть ли не центральное мѣсто. Иначе, конечно, не могло и быть. Я вовсе не случайно напомнилъ о «Письмахъ объ эстетическомъ воспитаніи». Аналогія ихъ съ философіей правды-справедливости вовсе не останавливается на одной точкѣ отправленія. Она идетъ гораздо дальше. Мечтая о субъективномъ методѣ въ соціологіи, мыслящій реалистъ, нехотя и безсознательно, но неминуемо долженъ былъ идти по тому же самому пути, что и Шиллеръ. Субъективизмъ вѣдь полновластный хозяинъ именно въ искусствѣ. Въ наукѣ, кто его знаетъ? можетъ быть, онъ возможенъ лишь, какъ гипотеза, какъ предположеніе, получающее цѣнность только послѣ объективной провѣрки ея фактами. Но стоитъ намъ оставить науку и сдѣлать только шагъ въ сторону искусства, какъ субъективизмъ тотчасъ входитъ въ свои права. Кто станетъ, напримѣръ, ихъ оспаривать въ литературной критикѣ? Въ наукѣ субъективизмъ вѣдь именно то, чего всего болѣе долженъ избѣгать ученый; всякое изслѣдованіе становится только постолько научнымъ, посколько оно можетъ быть объективно. Въ искусствѣ, напротивъ, объективность, можетъ быть, даже вовсе и не осуществима, а субъективизмъ, т. е. выраженіе личности художника, есть самая основа, самая сущность художественнато замысла.

И когда Шиллеръ писалъ объ осуществленіи свободы въ искусствѣ, онъ разумѣлъ именно субъективное искусство, эти сатиры и элегіи, которыя онъ отнесъ къ области сантиментальнаго въ противоположность съ наивно-объективнымъ.

Мыслящій реалистъ какимъ-то безсознательнымъ умозаключеніемъ былъ такимъ образомъ вынужденъ возлагать большія надежды на искусство. Оно-то и становилось въ его рукахъ могучимъ оружіемъ. И искусство само просилось въ бой. Искусство мыслящаго реалиста, вѣдь это—Салтыковъ и беллетристы народники, поэзія Некрасова и Надсона, живопись передвижниковъ, это—искусство, поставившее на своемъ знамени «для жизни» и съ жизнью, это — то, проникнутое порывами къ жизни искусство, которое такъ ярко очертилъ Гаршинъ въ «Художникахъ». Въ такомъ же пониманіи искусства поддерживали мыслящаго реалиста и теорія Чернышевскаго съ ея возвеличеніемъ дѣйствительности надъ изображеніемъ, съ ея требованіемъ «приговора», выносимаго художникомъ надъ описываемыми событіями. Къ Чернышевскому и Добролюбову такимъ образомъ одновременно и хотѣлось и нельзя было не вернуться по самой силѣ вещей. У нихъ была готовая формула для того, что какъ бы само напрашивалось подъ вліяніемъ собственныхъ построеній. Потому-то именно эти взгляды критиковъ-шестидесятниковъ и остались живы, потому-то Салтыковъ и беллетристы-народники, Некрасовъ и Надсонъ рядомъ съ художниками-передвижниками и должны считаться классиками для 70-хъ и 80-хъ годовъ.

III.

Таковы основныя положенія нашихъ завѣтныхъ воззрѣній на искусство, которымъ, какъ мнѣ кажется, всего болѣе подходитъ названіе—эстетика правды-справедливости. Они продолжаютъ властвовать надъ умами русскихъ людей и до сего времени.

Эстетика правды-справедливости несомнѣнно даже пережила породившую ее философію. Ея почти вовсе не затронулъ марксизмъ первоначальнаго Бельтовскаго склада, налетѣвшій такимъ бурнымъ вихремъ, сломавшій такъ много перегородокъ, сбив

шій такъ много принциповъ, казавшихся незыблемыми, взболомутившій думающее русское общество и разстроившій его ряды, сплотивъ однихъ, а среди другихъ посѣявъ расколъ. Марксизмъ правда внесъ кое-что новое въ сюжеты. Народничество ослабло, и народилось стремленіе изображать скорѣе рабочаго. Когда въ «Мужикахъ» Чехова и въ нѣкоторыхъ разсказахъ Горькаго, въ «Мальвѣ», въ «Челкашѣ», крестьянство появилось еще болѣе рѣзко очерченнымъ, чѣмъ у Глѣба Успенскаго, представленное не только со всѣми своими обычными пороками, наслѣдіемъ невѣжества и порабощенія, но еще съ примѣсью жадности, этой тайной страсти собственника, въ этомъ хотѣли увидѣть чуть ли не начало новой эры въ русской литературѣ. Но вѣдь это въ сущности только подробность, частное явленіе. Самой сущности эстетики правды-справедливости это вовсе не касается, даже если и признать, что самая справедливость стала нѣсколько иной.

Неизмѣнной и живой остается эстетика правды-справедливости и до самого послѣдняго времени, когда марксизмъ, распрощавшись съ своимъ первоначальнымъ философскимъ упростительствомъ, за разрѣшеніемъ дилеммы о жизни пошелъ на выучку къ идеализму. Такъ называемые неомарксисты даже вновь оцѣнили первостепенное значеніе той основной дилеммы, къ разрѣшенію которой стремилась философія правды-справедливости. Они только усвоили себѣ ту простую истину, что субъективный методъ въ соціологіи не болѣе, какъ благородный, но лишь остроумный обходъ, что категорія познанія, т. е. разсудка, конечно, не можетъ охватить ничего другого, кромѣ законовъ необходимости, и никакое вторженіе въ эту категорію желанія, какъ непосредственнаго отраженія субъекта невозможно безъ того, чтобы не была разрушена самая сущность ея, т. е. именно познаваніе. Пропасть между необходимостью и свободой для нихъ стала такимъ образомъ еще гораздо болѣе непроходимой. Чтобы заполнить эту пропасть, они обратились уже, кто къ естественному праву, кто къ метафизикѣ, а кто прямо къ summae sapientiae, къ религіи. И среди этихъ новыхъ умственныхъ блужденій, новыхъ надеждъ и тревожныхъ исканій, если бы кому-нибудь и пришло въ голову заглянуть въ область эстетики, то посягать на ея укоренившіяся у насъ устои, ему не представилось бы никакой надобности. Какъ мы это увидимъ

дальше, основной ихъ принципъ довольно тѣсно связанъ, черезъ Надеждина и Бѣлинскаго, именно съ идеалистической философіей.

Наиболѣе упрочившаяся у насъ художественная теорія продолжаетъ поэтому неизмѣнно требовать, чтобы искусство было правдиво, чтобы оно воспроизводило дѣйствительность, одушевленное тѣмъ настоящимъ стремленіемъ къ истинѣ, которое дѣлаетъ художественнымъ идеаломъ самую жизнь. И по прежнему это правдивое искусство должно освѣщать, оттѣнять, а то и прямо объяснять явленія жизни, согласно запросамъ справедливости, т. е. проникнуться добромъ и благомъ обездоленныхъ. Назначеніемъ искусства все также считается общественное воздѣйствіе и ознакомленіе, при чемъ второе есть пріемъ творчества, а первое соотвѣтствуетъ тому, что Левъ Толстой назвалъ «важнымъ для жизни».

И если немного видоизмѣнить эту эстетику, если передѣлать только кое-какія ея черты, влить въ нее только самую маленькую струйку нѣсколько иныхъ и вовсе не противорѣчащихъ ей художественныхъ исканій, то оно обниметъ и взгляды тѣхъ, кто еще съ оговорками и колебаніями, полунехотя и полуробко соглашаются отдать справедливость такъ называемымъ новымъ вѣяніямъ въ искусствѣ, т. е. настроенію и символизму.

При своемъ возникновеніи эстетика правды-справедливости была построена на чисто интеллектуальныхъ основаніяхъ. Она категорически требовала отъ художника прежде всего разсужденія, логической мозговой разсудочности. Она вѣдь и воцарилась во дворцѣ мудрости мыслящаго реалиста въ строгой ризѣ считавшагося научнымъ субъективнаго метода. Но не объявляя объ этомъ во всеуслышаніе и не слишкомъ откровенно признаваясь въ этомъ и передъ собой, можно вѣдь и поколебать это требованіе разсудочности. Во имя все-таки самого главнаго, т. е. субъективизма, можно незамѣтно подставить «приговору, выносимому художникомъ» или «обобщенію въ образѣ» чувство, эмоцію, болѣе смутное мышленіе, построенное не на одномъ только исключительно логическомъ умозаключеніи. Тогда пойдешь уже, употребляя выраженіе Пшибышевскаго, не по прямой и открытой дорогѣ мозга, а по той болѣе извилистой стезѣ, которую Пшибышевскій называетъ «дорогой души». И это вѣдь не измѣнитъ направленіе; это поведетъ къ той же цѣли. Устре-

мившись по этой «дорогѣ души», мы даже замѣтимъ, что и проторена-то она, можетъ быть, именно русскими писателями: Некрасовымъ и Тютчевымъ, Толстымъ и Достоевскимъ, Гаршинымъ и Чеховымъ.

IV.

Къ подобному измѣненію эстетики правды-справедливости уже и началъ лѣтъ десять тому назадъ пріучать насъ Гюйо. Его теорія солидарности и симпатіи вѣдь ничего уже не имѣетъ общаго съ холодной разсудочностью. За предѣлы разсудочности выводитъ насъ и опредѣленіе искусства Льва Толстого, которое и Н. К. Михайловскій назвалъ «превосходнымъ». Оттого слово настроеніе и стало уже пестрить страницы наиболѣе правовѣрныхъ журналовъ. Оттого также, если такъ недовѣрчиво относятся у насъ къ лирическому символизму Бальмонта и Брюсова, къ болѣе образному символизму насъ уже почти что пріучили А. Чеховъ, Леонидъ Андреевъ и отчасти М. Горькій.

И эта небольшая поправка, уже внесенная развитіемъ самого искусства въ эстетику правды-справедливвсти самымъ тѣснымъ образомъ связана съ еще другой не менѣе важной поправкой.

Требованіе не вывода, не разсужденія, а только чувства или настроенія освобождаетъ художественное творчество отъ необходимости направлять дѣйствіе согласно разуму, объемлющему и нравственное сознаніе. Художникъ можетъ уже не перестраивать явленій жизни по законамъ долженствованія, примѣненіе которыхъ въ дѣйствительности онъ почти не видитъ. Теперь художникъ имѣетъ полную возможность, даже оставаясь на точкѣ зрѣнія Шиллеровскихъ «Писемъ объ эстетическомъ воспитаніи», не увлекаться болѣе такъ долго царившей поэтической справедливостью. Какъ А. Чеховъ, наиболѣе категорическій въ этомъ отношеніи, онъ можетъ смѣло, не боясь упрековъ, «отвѣчать на явленіе дѣйствительности однимъ только воспроизведеніемъ». Его личное отношеніе, его «приговоръ» скажется въ томъ смутномъ лиризмѣ, въ томъ неуловимомъ пріемѣ освѣщенія, въ какомъ передъ нами станутъ проходить выведенные образы. Гуковскій въ своей интересной книгѣ о новыхъ

вѣяніяхъ въ литературѣ справедливо говоритъ, что требованіе правдивости значительно усилилось за это послѣднее время. Обвѣтшалую и мишурную поэтическую справедливость теперь стали называть просто ложью. Между нею и современнымъ искусствомъ стоитъ хихикающій докторъ Реллингъ изъ Ибсеновской «Дикой Утки» или престарѣлый король Аркель Метерлинка, не знающій, что хорошо и что худо для другихъ, потому что никогда вполнѣ ясно онъ не могъ разглядѣть и въ своей собственной душѣ.

Даже М. Горькій, по самому складу своего таланта такъ трудно мирящійся съ простымъ созданіемъ правдивыхъ образовъ и вѣчно увлеченный какимъ-нибудь «возвышающимъ обманомъ», и тотъ называетъ ложью всякое вторженіе въ дѣйствіе справедливости. Черезъ всю его писательскую дѣятельность проходитъ эта внутренняя борьба между потребностью создать себѣ въ своемъ воображеніи хотя бы самую фантастическую попытку выхода изъ томительной скуки жизни, среди которой никнетъ и гаснетъ русская душа, и холоднымъ сознаніемъ дѣйствительности. Когда-то, когда возникъ у него разсказъ о Чортѣ, М. Горькій излилъ въ немъ эту тревогу исканія выхода. Ему казалось тогда, что если выхода найти нельзя, то зачѣмъ же быть и писателемъ. Онъ чуть не былъ склоненъ скорѣе отдаться сознательной лжи, какъ чижъ въ его сказкѣ, чѣмъ признать себя неспособнымъ мощнымъ взмахомъ вырвать изъ своей груди сердце и заставить его горѣть путеводнымъ свѣточемъ. Въ разсказѣ «Проходимецъ» однако чувствуется сомнѣніе и по отношенію къ «возвышающему обману». Ему уже противоставлена маленькая, гадкая ложь.

Современному художественному сознанію, обновленному новыми вѣяніями, такимъ образомъ даже еще болѣе соотвѣтствуетъ это названіе: эстетика правды—справедливости. Справедливость сошлась теперь окончательно съ правдой и только у нея и учится мечтательности. Только то, что дѣйствительно правдиво, что почерпнуто изъ жизненныхъ впечатлѣній, а не изъ книгъ, какія-бы хорошія книги это не были, только то и проникаетъ въ искусство. И если современное искусство и стремится вознестись за предѣлы познанія, оно заглядываетъ туда только въ пестрѣющемъ обличьи символизма. Лучше правдивые символы, чѣмъ ложный, условный реализмъ, реализмъ

громоздящій на подмостки искусства нелѣпую фигуру размахивающаго зеленымъ флагомъ надежды deus'a ex machina и вырывающій листки изъ книги моральныхъ прописей, чтобы заклѣить ими ввидѣ пластырей зіяющія раны всѣхъ обездоленныхъ и угнетенныхъ.

Такими представляются мнѣ наиболѣе распространные теперь воззрѣнія на искусство. Выросши постепенно и органически изъ философіи правды-справедливости, они носятъ на себѣ печать ея благородныхъ увлеченій, долгіе годы такъ одиноко свѣтившихся со Славнаго Поста среди тусклаго мрака и завыванія совъ и шакаловъ. И эстетика правды-спрадливости пережила создавшую ее философію въ сущности вовсе не такъ одиноко. Голосъ со Славнаго Поста могъ повременамъ сбиваться и никнуть, его могли заглушать болѣе молодые голоса, но заключающееся въ его рѣчахъ зерно истины сохранилось и должно было жить. Значеніе философіи правды-справедливости и для современной, искушенной идеализмомъ мысли такъ мѣтко оцѣнилъ г. П. Г. на страницахъ «Проблемъ Идеализма». «Крупную величину,—пишетъ онъ,—составляетъ не соціологъ, а философъ Михайловскій». «Онъ формулировалъ недоступную положительной наукѣ философскую проблему цѣлостнаго воззрѣнія, объединяющую сущее и должное въ одномъ построеніи». Отсюда еще разъ, какъ необходимое слѣдствіе вытекаетъ то, что русская эстетика не можетъ быть иною, какъ эстетикой правды-справедливости.

Добившись теперь болѣе или менѣе стройнаго опредѣленія того, что собственно я разумѣю подъ наиболѣе распространенными у насъ взглядами на искусство, я и перейду къ ихъ критическому разбору. Sine ira et studio постараемся осмыслить всѣ три члена установленной нами формулы.

---

2. Эстетическія увлеченія и колебанія кающагося дворянина.

I.

Если и суждено когда-нибудь разрѣшиться великой антиноміи между необходимостью и свободой въ смыслѣ удовлетворенія нашихъ запросовъ добра и справедливости, то это, конечно, лишь дѣло будущаго и будущаго далекаго. То, что мы знаемъ о судьбахъ человѣчества, поддерживаетъ въ насъ эту надежду. Другіе народы и страны, гдѣ солнце, хотя и всходитъ позднѣе, но ярче, чѣмъ у насъ освѣщаетъ улыбки, движеніе и плескъ толпы, уже давно пріучили насъ не считать мечты о лучшей долѣ слишкомъ смѣлыми. Міръ, въ составъ котораго мы входимъ, невольно хочется считать цѣлесообразнымъ, преслѣдующимъ какую-то отдаленную цѣль, схожую съ нашими желаніями. Въ этомъ сомнѣваются только тѣ, кого влечетъ въ нирвану или кто можетъ безропотно отдаться теченію событій. Только эти застывшіе или безразличные, отказываются отъ стремленій и борьбы, отъ исканій и бодраго раздумья надъ грядущимъ утромъ жизни.

Но особенно ясно узнаемъ мы нѣкоторую другую, спеціальную цѣлесообразность мірозданія—его красоту. Для этого намъ не надо никакихъ метафизическихъ построеній. Благодаря нашей способности воспринимать красоту міръ необходимости всетаки долженъ казаться намъ вовсе не такимъ безысходнымъ и сурово противорѣчащимъ нашимъ пожеланіямъ. Напротивъ. Онъ доставляетъ намъ непосредственное наслажденіе. Чувство красоты окончательно и мгновенно прекращаетъ антиномію между бытіемъ и свободой. И оно при этомъ

уже не только указываетъ на тотъ путь, по которому мы можемъ найти выходъ изъ этой антиноміи, но сразу дѣлаетъ этотъ путь какъ-бы пройденнымъ. «Письма объ эстетическомъ воспитаніи», вслѣдъ за Кантомъ считающія художественное творчество какой-то второй природой, создающей новыя красоты, и смотрятъ на искусство какъ на пріютъ мира и радости. Искусство—весело, говоритъ Шиллеръ, весело и беззаботно, какъ олимпійскіе боги, невѣдающіе мірскихъ тревогъ. Таково въ особенности, по мнѣнію Шиллера, искусство наивное, это искусство чистаго созерцанія, искусство, гдѣ человѣкъ тѣшится одной только видимостью явленій, гдѣ онъ вовсе не проявляетъ своей личности и покорно отдается своимъ видѣніямъ.

Искусство, какъ созданіе красоты, такимъ образомъ, преслѣдуетъ особую цѣль. На лоно доставляющей наслажденіе красоты, красоты природы и красоты искусства, пойдетъ человѣкъ утомленный или устрашенный жизненной борьбой, воскликнувъ, какъ Гёте, когда его такъ потрясли событія во Франціи въ 1793 году: «назадъ, въ золотой міръ искусства!»

Подобный взглядъ на задачи художественнаго творчества обыкновенно старались опредѣлить этимъ заѣзженнымъ выраженіемъ: «искусство для искусства». Но терминъ этотъ была только гордымъ вызывомъ художниковъ, требовавшихъ себѣ полной свободы дѣйствій, независимо оттого, куда-бы ни завелъ ихъ эта свобода. Тотъ, кто говоритъ: «искусство—для искусства» поэтому вовсе еще не отрицаетъ его жизненнаго значенія. Иное дѣло поборники чистаго искусства. Они всего ближе стоятъ именно въ Гётевскому: «назадъ, въ золотой міръ искусства». Ихъ прежде всего отталкиваетъ отъ жизненной сумятицы. Имъ нужно наслажденіе искусствомъ, потому что тамъ въ его свѣтлой обители ихъ ждетъ невозмутимый покой. Они поклонники того принципа художественнаго творчества, который Ницше называетъ аполлоническимъ началомъ. При опредѣленіи его Ницше вѣдь и вдохновился какъ разъ теоріями Шиллера о наивномъ. «Служитель бога сновидѣній Аполлона, говоритъ Ницше, стремится къ полному погруженію въ себя при красотѣ того, что ему представляется»; ему кажется, что «весь этотъ міръ мученія необходимъ лишь для того, чтобы благодаря ему отдѣльная личность была бы принуждена созда-

вать для своего избавленія различныя иллюзіи и человѣкъ могъ цѣликомъ предаваться ихъ созерцанію, спокойно сидя посреди угрожающаго моря на своемъ утломъ и неустойчивомъ челнокѣ».

II.

Что это аполлоническое начало, это наивное искусство сладостной нѣги и забвенія вдали отъ скорьби и борьбы не можетъ имѣть ничего общаго съ эстетикой правды-справедливости, это, казалось бы, бросается въ глаза.

Если таковъ жизненный смыслъ и общее міровое значеніе красоты, то поборнику философіи правды-справедливости, да и не только ему одному, казалось бы, остается только цѣликомъ отдаться именно эстетикѣ безъ эстетики, именно анти-артистическому артистизму. Когда Тургеневъ напр. говорилъ о Некрасовѣ, что «поэзіи-то въ немъ нѣтъ ни на грошъ», противъ этого отзыва, казалось бы, незачѣмъ было и спорить. Самую возможность подобнаго укора надо поставить въ заслугу поэту. Какое можетъ быть дѣло искусству, трепещущему негодованіемъ, скорьбью и надеждой, проникнутому цѣликомъ призывами къ борьбѣ, до этой эпикурейской и прекраснодушной красоты? И, можетъ быть, такъ и старались думать многія горячія головы, крайнія и прямолинейныя. Подобныя мнѣнія во всякомъ случаѣ неоднократно приходилось выслушивать.

Истинные взгляды передовой части русскаго общества рѣзко и явно выступили однако въ совершенно иномъ видѣ. Поводомъ этому послужило «Что такое искусство?» Л. Н. Толстого, такъ строго осудившее наслажденіе красотой, будто-бы непонятное вовсе простому неизвращенному человѣку. Въ своемъ отзывѣ объ этой книгѣ, если не ошибаюсь, впервые формулировалъ свою теорію искусства Н. К. Михайловскій, взгляды котораго, разумѣется, нужно считать классическими для идей 70-ыхъ и 80-хъ годовъ.

Въ основѣ эстетическаго міросозерцанія покойнаго критика «Русскаго Богатства», оказалось, лежалъ тотъ раціонализмъ, который заставлялъ французовъ XVII в. восхищаться извѣстнымъ стихомъ Горація:

omne tulit punctum qui miscuit utile dulci.

Рѣшеніе вопросовъ искусства у него, так. обр., нѣсколько элементарно *); пріятно насладиться красивымъ: «тщательной разработкой деталей, гармоніей частей, чувствомъ мѣры», пріятно, хотя подъ часъ и жутко, пережить чужую жизнь и чужія чувства, но хорошо, когда это направлено на благо. И это дѣйствительно—мнѣніе Н. К. Михайловскаго; онъ соотвѣтственно этому писалъ и какъ критикъ: Толстой — «великій писатель земли русской», Достоевскій—«огромный талантъ», Чеховъ—талантъ, но... увы, первый «построилъ себѣ келью подъ елью» и говоритъ о непротивленіи злу, второй только мучаетъ, а третій «отвѣчаетъ на вопросы жизни однимъ только воспроизведеніемъ» и «ему все равно, чтобы ни изображать». На почвѣ подобныхъ воззрѣній и разрѣшается вопросъ о красотѣ. Свои возраженія Л. Толстому Н. К. Михайловскій начинаетъ съ напоминанія, что психо-физическая школа въ эстетикѣ теперь уже разъяснила, почему и какимъ образомъ мы наслаждаемся красотой. Поэтому это наслажденіе должно быть теперь признано вполнѣ законнымъ и естественнымъ. Правда, вкусы бываютъ разные, но м. б., какъ это обѣщалъ Фехнеръ, психо-физики установятъ нормальный вкусъ, разработавъ то, какіе вкусы полезны и какіе вредны для блага человѣчества. Опредѣленіе Л. Толстого «превосходно». Да, конечно: «вызвать въ себѣ разъ испытанное чувство и вызвавъ его въ себѣ посредствомъ движеній, линій, красокъ, звуковъ, образовъ, выраженныхъ словами, передать это чувство—въ этомъ состоитъ дѣятельность искусства». Но тѣмъ не менѣе «наслажденіе, говоритъ Н. К. Михайловскій, есть необходимое условіе искусства». Наслажденіе это—«двоякое, во первыхъ эстетическое, а во вторыхъ то особое сложное, часто жуткое чувство наслажденія, которое мы испытываемъ, сочувственно переживая чужую жизнь или какіе нибудь отдѣльные ея моменты». Оба эти наслажденія—«проводники заразительности художественныхъ произведеній». Это-то и заставляетъ людей обращаться

*) Статья эта была уже окончена, когда я узналъ о смерти Н. К. Михайловскаго. Печатая ее въ томъ видѣ, въ какомъ она была задумана, я надѣюсь, что ее не сочтутъ полемической. Говорить о воззрѣніяхъ русскаго общества 80-хъ и 90-хъ годовъ, не обсуждая взглядовъ покойнаго Н. К., конечно невозможно; обсужденіе же естественно ведетъ къ критическому разбору.

къ искусству, хотѣть его, создавать и воспринимать искусство. И въ этомъ то и сила искусства, «сила сама по себѣ стихійная, невѣдающая ни добра, ни зла», но отъ насъ зависитъ заставить ее будить совѣсть и внушать добрыя или великодушныя чувства. Для этого нужно только нѣкоторое постороннее вмѣшательство. О немъ также напрасно не говоритъ Л. Толстой. Тутъ требуется еще одно дополненіе къ его опредѣленію искусства. Л. Толстой, такимъ образомъ какъ-бы не достаточно углубившись въ *dulce* искусства не охарактеризовалъ въ достаточной степени и его *utile*.

При такихъ воззрѣніяхъ красота играетъ, конечно, не совсѣмъ - то завидную роль какой-то приманки, хотя она всетаки уже признана «существенной».

III.

Но, можетъ быть, все это—ине совсѣмъ такъ? Можетъ быть сопоставивъ высказанные въ данной статьѣ мнѣнія Н. К. Михайловскаго съ разбросанными въ его другихъ статьяхъ бѣглыми замѣчаніями, мы увидимъ, что Н. Михайловскій чего то надоговорилъ и красота для него нѣчто гораздо большее, чѣмъ проводникъ заразительности. Уже самая приверженность критика «Русскаго Богатства» къ принципу utile dulci позволяетъ заподозрѣть незначительность роли красоты. Вѣдь прочіе поборники того же взгляда: гуманисты XIV и XV столѣтій и ложноклассики временъ Буало своимъ utile только старались прикрыть свое пристрастіе къ dulce. Не произошло-ли и въ сознаніи Н. К. Михайловскаго чего либо подобкаго? Почему, напримѣръ, Л. Толстой—со своей теоріей непротивленія злу даже прямо вредный писатель, называется всетаки «великимъ писателемъ земли русской»? Почему Достоевскій—огромный талантъ, несмотря на свои очень часто совершенно невозможные взгляды, несмотря на свое несправедливое и даже прямо дурное отношеніе къ тому, передъ чѣмъ надо преклоняться? Если бы Н. К. Михайловскій дѣйствительно былъ проникнутъ принципомъ utile dulci, во всей его упростительской прямолинейности, эпитеты «великій писатель русской земли» и «огромный талантъ» были бы, конечно, преувеличены. Очевидно, чисто художествен-

ная сторона произведеній искусства, эта способность возбудить наслажденіе красотой или тѣмъ другимъ «подчасъ жуткимъ чувствомъ» получаетъ какія-то огромные размѣры рядомъ съ требуемымъ utile.

И на самомъ дѣлѣ оно, разумѣется, такъ и есть.

Въ своемъ разборѣ сочиненій Глѣба Успенскаго нашъ маститый критикъ упорно останавливался на схематичности очерковъ этого близкаго ему писателя. Оказывается, что у Успенскаго не только «словамъ тѣсно, а мыслямъ просторно», но тѣсно даже вообще всему художественному воспроизведенію. Съ легкой руки Н. К. Михайловскаго Глѣбъ Успенскій и прослылъ писателемъ аскетомъ, какъ выражается Скабическій, «скупымъ на художественные аксессуары». Что это значитъ? Казалось бы, это указываетъ на высокую художественную строгость къ себѣ Г. Успенскаго—лучшій залогъ совершенства. Н. К. Михайловскій и повторившій его мнѣніе г. Скабичевскій думаютъ однако иначе. Слова «аскетъ», «схимникъ», которыми они выражаютъ свою мысль, заставляютъ думать, что Успенскій чего-то лишалъ себя. Вѣдь его схема—схима. Чего-же лишалъ себя и своихъ читателей Г. Успенскій? Оба близкіе ему критика говорятъ—пейзажа. Они какъ будто ждали отъ Глѣба Успенскаго большей живописности въ изображеніи деревни. Это и есть тѣ «художественные аксессуары», на которые скупился авторъ «Власти Земли».

Не чувствуется ли уже здѣсь въ этихъ замѣчаніяхъ о недостаткѣ пейзажа такое представленіе о красотѣ, которое не совсѣмъ-то покрывается выраженіемъ «проводникъ заразительности»? Тутъ какъ будто-бы оба критика не прочь «заразиться» и самой красотою.

Но пойдемте дальше. Когда самъ Глѣбъ Успенскій въ очеркѣ «Выпрямила», на который такъ мѣтко указалъ недавно г. Горнфельдъ, какъ бы стоитъ въ восторженномъ восхищеніи передъ луврской Венерой и находитъ еще такія проникновенные и задушевныя слова, чтобы излить свое чувство, слова такъ близко напоминающія именно теорію красоты-утѣшительницы, и для него вѣдь красота—не просто «проводникъ заразительности». Не для «заразительности» своихъ произведеній и Некрасовъ, какъ это совершенно вѣрно отмѣтилъ г. Гриневичъ, былъ поэтомъ-живописцемъ, умѣвшимъ съ такой силой воспроизводить русскую сѣверную природу.

Нѣтъ, очевидно всѣ эти писатели, и Некрасовъ, и Глѣбъ Успенскій и Н. К. Михайловскій, и его сотрудники гг. Горнфельдъ и Гриневичъ уже не такъ-то далеки отъ поборниковъ чистаго искусства! Искусство очевидно нужно имъ и нужно само по себѣ, хотя оно и «стихійная сила невѣдующая ни добра ни зла». Наслажденіе самимъ искусствомъ знакомо и дорого имъ и помимо своего общественно-нравственнаго назначенія.

Въ «Литературныхъ воспоминаніяхъ и современной смутѣ» у Н. К. Михайловскаго сорвалось одно въ высшей степени интересное въ этомъ отношеніи замѣчаніе. Оно сразу даетъ намъ ключъ къ пониманію художественныхъ воззрѣній приверженцевъ идей 70-хъ и 80-хъ годовъ. Н. К. Михайловскій высказываетъ здѣсь опасеніе какъ-бы «Каинъ-эстетика» не убилъ «брата своего, этику и политику». Какъ, эстетика Каинъ?— спросите вы. Какимъ это образомъ? Перелистайте нѣсколько страницъ назадъ и узнаете. Дѣло идетъ о запискахъ Фета. Н. К. Михайловскій сближаетъ артистическіе вкусы пѣвца чистой красоты съ гастрономическими. Получается очень интересная картина: Гёте и шампанское, Шекспиръ и икра удивительной свѣжести, стерляжья уха и красота природы. И отсюда выводъ: такъ вотъ что за люди поборники искусства для искусства! Это все чревоугодники, люди готовые наслаждаться передъ лицомъ человѣческихъ невзгодъ. И Н. К. Михайловскій говоритъ здѣсь, что, когда онъ понялъ это, ему стало ясно, насколько необходимо воздержаніе, воздержаніе не только въ гастрономіи, но и въ искусствѣ. Иначе не мудрено погрязнуть въ грѣхѣ и соблазнѣ.

Итакъ бояться надо эстетики, обуздывать ее, какъ обуздываютъ плоть. Надо подчинить ее благу, чтобы оно надѣло узду. Не надо давать ей волю, а то она погубитъ своихъ братьевъ, этику и политику. Иными словами: надо пріучить себя къ тому, чтобы utile сдерживало dulce и не давало ему выйти изъ роли «проводника заразительности».

Теперь точка зрѣнія уже совершенно ясна. Человѣкъ 70-хъ и 80-хъ годовъ и его послѣдователи, совершенно такъ же, какъ и поборники чистаго искусства были, не прочь убаюкать себя красотой среди мучавшихъ ихъ вопросовъ жизни. Но ихъ брало сомнѣніе, какъ бы наслажденіе, а отсюда и при-

мирение съ дѣйствительностью не завладѣло ими. И оттого они и предпочитали отворачиваться отъ соблазна. Оттого они такъ неохотно говорили о красотѣ, а иногда и поносили ее. Эстетика безъ эстетики была идеаломъ ихъ мучавшейся совѣсти. Эстетика правда-справедливости, это—эстетика «кающагося дворянина». Вѣдь это, разумѣется, никто иной,—какъ кающійся дворянинъ—этотъ робкій эстетъ, стыдящійся той своей старозавѣтной «жажды жизни», въ которой его упрекалъ Щедринъ.

IV.

Кающійся дворянинъ бывалъ часто героемъ. Часто самоотверженно побѣждалъ онъ свои влеченія не только къ наслажденіямъ, но и къ жизни. Но это всегда было побѣдой надъ собой, усиліемъ воли, а не органически необходимымъ и неудержимымъ порывомъ. Кающемуся дворянину всегда надо было принудить, заставить себя, повести себя на подвигъ, внушивъ себѣ его экстазъ постомъ и молитвой. Онъ не былъ тѣмъ другимъ сподвижникомъ, который долженъ напротивъ сдерживать свои порывы, свой гнѣвъ, свои пламенныя стремленія и который знаетъ, что нѣтъ ему причины остыть, пока не кончится путь его сподвижничества. Этотъ другой сподвижникъ, нарожденіе котораго съ упованіемъ ждалъ кающійся дворянинъ, напротивъ уже радъ хоть на этой цѣлесообразности міра, на красотѣ всѣмъ доступной природы отдохнуть и успокоиться отъ страды своего подвижничества. И если красота искусства одна изъ тѣхъ цѣлесообразностей мірозданія, которыхъ онъ, «вещественное доказательство» его несовершенства, все таки лишенъ, то онъ трепетно хочетъ взять себѣ и ее, отнять, пріобщиться и ей, потому что въ сердцѣ его горитъ пламя его прирожденныхъ и неотъемлемыхъ правъ на радость бытія.

Въ силу самаго историческаго хода событій, эстетика правды-справедливости неминуемо должна была, такимъ образомъ, дойти уже до полнаго и откровеннаго признанія красоты, какъ вполнѣ законнаго и желательнаго художественнаго наслажденія.

И мнѣ кажется, что это уже случилось. Преобладающимъ типомъ не только читателя, но и художника сталъ тотъ, кто

по выраженію Скитальца «прошелъ сквозь строй» и кому чуждо всякое покаяніе. Именно оставаясь на почвѣ пейзажа, въ былые годы отстраняемаго передвижниками, пейзажа, которому и противополагалъ Гаршинъ въ своихъ «Художникахъ» идейное искусство, особенно отчетливо чувствуется различіе между недавнимъ прошлымъ и нашимъ временемъ. Въ «Коноваловѣ», въ «Мальвѣ» Горькаго пейзажъ уже не «художественный аксессуаръ» какъ о немъ говоритъ Скабичевскій по поводу Глѣба Успенскаго. Теперь какъ будто уже незачѣмъ писателю, который «любитъ природу и удить рыбу» настраивать себя на гражданскіе мотивы. Увлеченіе Чеховымъ, «которому все равно, что ни изображать»,—несомнѣнный показатель перерожденія нашей эстетики сообразно требованіямъ новаго читателя, уже не робѣющаго отъ своего наслѣдственнаго недуга, своей страсти къ наслажденіямъ. Оттого уже безъ криковъ негодованія принимаемъ мы такихъ поэтовъ, какъ И. Бунинъ, увлеченныхъ чутьли не однимъ только пейзажемъ, и объясняющихъ это пристрастіе стремленіемъ къ «любви и радости бытія». Когда поэтъ говоритъ намъ:

И упиваясь красотой
Лишь въ ней дыша полнѣй и шире
Я знаю—все живое въ мірѣ
Живетъ въ одной любви со мной

онъ уже не вызываетъ противъ своей музы никакихъ гоненій. А вѣдь эти слова ничто иное, какъ именно признаніе цѣлесообразности мірозданія, въ смыслѣ возможности наслажденія, несмотря на зіяющую кругомъ томительную тяготу жизни.

Художественный критикъ покойнаго «Начала» г. Невѣдомскій и предлагалъ уже переобразовать философію правды-справедливости въ философію правды-справедливости-красоты. Но было ли это искренно? Я думаю, что нѣтъ. Неужели намъ вернуться къ разжиженному кантіанству Кузена съ его «Le bien, le vrai et le beau», которое считалъ пережитымъ уже Чернышевскій? Жизнь нужна для живыхъ, и какъ перешивать босовики на модную обувь? Если отъ философскихъ надеждъ кающагося дворянина сохранилась эстетика правды-справедливости, сохранилась и сохранится въ поэтическихъ покаяніяхъ

Некрасова, въ художественномъ аскетизмѣ Глѣба Успенскаго, въ Гаршинѣ, въ Короленкѣ, въ Ярошенковской живописи и въ искреннихъ стихахъ П. Я., философія правды-справедливости дастъ намъ то, чего отъ нея, какъ это ни странно, всего болѣе и нужно было ждать—искусства и родственной ему когда-то бодрящей публицистики.

---

3. О красотѣ и правдѣ, о новыхъ вѣяніяхъ и сократической критикѣ.

I.

Когда Н. К. Михайловскій говорилъ объ эпикурействѣ поборниковъ чистаго искусства, онъ въ сущности лишь повторялъ почти слово въ слово то, что о нихъ говорилъ и Чернышевскій. Однако именно изъ сопоставленія этихъ мнѣній всего яснѣе будетъ видно, насколько взгляды основателя русской эстетики разнятся отъ взглядовъ людей 70-хъ и 80-хъ годовъ. Чернышевскому эстетика ни въ какомъ случаѣ не представлялась Каиномъ. И онъ ни минуты не боялся ея. Гораздо болѣе Н. К. Михайловскаго увѣренный въ томъ, что теорія так. наз. чистаго искусства есть собственно теорія какого-то не существующаго и утопическаго искусства, Чернышевскій считалъ, что «эпикурейцы» скорѣе съуживаютъ область искусства, вталкивая его въ рамки одного только наслажденія, чѣмъ извращаютъ его назначеніе. И такого съуживанія онъ, конечно, не одобрялъ. Наслаждаться вообще, думалось Чернышевскому, теперь мало, кто можетъ, и потому искусство-наслажденіе и не будетъ имѣть большого успѣха; оно не отвѣтитъ потребностямъ читателя. Но отсюда вовсе не слѣдуетъ, чтобы искусство-наслажденіе было позорно съ моральной точки зрѣнія, или опасно съ точки зрѣнія общественной. Насколько Чернышевскій былъ далекъ отъ всякаго страха передъ чистымъ искусствомъ-наслажденіемъ, видно изъ его объективнаго къ нему отношенія. Онъ не хотѣлъ вовсе, чтобы «остракизму», которому предаютъ идейное искусство поборники искусства для искусства, противополагался бы также обратный остракизмъ.

Въ этомъ отношеніи гораздо ближе, чѣмъ къ покаяннымъ эстетамъ 80-хъ годовъ, Чернышевскій стоитъ къ англичанину, Вильяму Морису, считавшему, что только въ болѣе радостныя времена будущаго, когда сами люди, развиваясь нормально, будутъ здоровѣе, долговѣчнѣе, бодрѣе, а отсюда и красивѣе, распахнется цѣликомъ красота искусства и станетъ истиннымъ источникомъ наслажденія. Въ переходную же удушливую пору смятенія и борьбы искусство, по мнѣнію Мориса, сослужитъ человѣчеству и другую службу, способствуя его порывамъ и стремленіямъ.

II.

Коренное различіе взглядовъ критика «Современника» и людей 80-хъ годовъ сказывается и по вопросу о красотѣ вообще.

Насчетъ красоты у Чернышевскаго были свои собственные и въ высшей степени интересные взгляды; въ значительной степени они оказались и пророческими; только дальнѣйшее ихъ развитіе надо искать не у русскихъ его послѣдователей, а въ эстетической наукѣ Запада. Взгляды Чернышевскаго, выраженные въ его знаменитой диссертаціи, сводились, какъ извѣстно, къ двумъ основнымъ положеніямъ: во-первыхъ, дѣйствительность въ эстетическомъ отношеніи несравненно выше искусства, а вовторыхъ, въ сферу искусства должно входить не только красивое и его такъ называемые моменты, т.-е. трагическое и комическое, но все вообще, что можетъ быть интересно. Оба эти взгляда были внушены истиннымъ вдохновителемъ мыслящаго реалиста Фейербахомъ, и оба они могутъ считаться въ настоящее время уже совершенно упрочившимися въ эстетикѣ.

Что красота въ искусствѣ должна считаться только слабымъ отраженіемъ красоты въ природѣ и вообще въ жизни, это положеніе исходило у Чернышевскаго изъ Фейербаховскаго возвеличенія дѣйствительности, изъ его признанія, что и ученіе о богахъ есть лишь отраженіе реальныхъ и жизненныхъ человѣческихъ стремленій. Чернышевскій примѣнилъ къ эстетикѣ то, что Фейербахъ утверждалъ о религіи. Рядомъ съ этимъ,

однако, несомнѣнно вліяло на этотъ взглядъ его и то развитіе реализма въ искусствѣ, которое Чернышевскій привѣтствовалъ съ такимъ увлеченіемъ въ «Очеркахъ Гоголевскаго періода». И вотъ это-то реалистическое искусство на Западѣ и привело къ установленію того-же самого принципа въ теоріи искусства, какой былъ такъ одиноко возвѣщенъ Чернышевскимъ. Какъ для живописцевъ, такъ и для романистовъ, преимущественно во Франціи, природа стала не только образцомъ, но неуловимой и дорогой химерой, предметомъ всѣхъ стремленій, наблюденій, всей внутренней творческой жажды. Плэнъ-эризмъ, курбетизмъ, импрессіонизмъ въ живописи и натурализмъ въ романѣ, все это основано на различныхъ попыткахъ уловить самое природу, увидѣть ее такою, какъ она есть, и заставить ее почувствовать зрителя или читателя, такъ сказать, цѣликомъ безъ малѣйшаго измѣненія. И рядомъ съ французскими художниками и романистами, нѣсколько опередивъ ихъ, въ Англіи Рёскинъ не только проповѣдуетъ неизсякаемую, безграничную и вѣчно обновляющуюся красоту природы, это до него уже дѣлали поэты лэкисты, а за ними Шелли и Китсъ, Рёскинъ еще изучаетъ природу, какъ естествоиспытатель, проповѣдуетъ возможность проникнуться ея тайнами, и центръ художественнаго интереса для него переходилъ именно въ пейзажъ, въ творческое, но вполнѣ искреннее и вѣрное воспроизведеніи природы.

И послѣ всего этого увлеченія природой, конечно, уже никто съ самой середины XIX в. не будетъ говорить, какъ Гёте въ разговорахъ съ Эккерманомъ, что художникъ открываетъ красивое въ природѣ, находя уголъ зрѣнія, освященіе, выбирая и комбинируя. Теперь это уже покажется святотатствомъ. Природа стала вожделѣннымъ идеаломъ; природа— свята и непогрѣшима. Теоретикъ реализма Гюйо въ 80-хъ годахъ поэтому и скажетъ, что красота природы недосягаема художнику, т. е., иначе говоря, что красота въ природѣ выше красоты искусства, повторяя этимъ слова Чернышевскаго.

III.

Тѣсно связано съ этимъ принципомъ и второе положеніе Чернышевскаго, которое, какъ мы сейчасъ увидимъ, въ силу

вещей было также развито въ эстетикѣ Запада, хотя самое имя Чернышевскаго, какъ автора эстетическаго трактата, осталось до сихъ поръ неизвѣстнымъ за предѣлами Россіи.

Увлеченіе природой и пламенная вѣра въ ея непогрѣшимость естественно должны были привести къ тому, что разсужденія о законности или незаконности воспроизведенія тѣхъ или другихъ явленій оказались совершенно забытыми. Флоберъ говорилъ, что «каждый атомъ бытія содержитъ элементы красоты». Этимъ положеніемъ и отстранялась совершенно естественно возможность споровъ о красивомъ и некрасивомъ, о позволенномъ и не позволенномъ въ искусствѣ; красиво все— это категорично и ясно. Красиво поле капусты на картинѣ Мійле, красиво описаніе центральнаго рынка въ романѣ Золя. За плечами оказались и запутанныя разсужденія Гегеля, которыми онъ объяснялъ эстетическую цѣнность фламандской живописи. За плечами осталось и заступничество Виктора Гюго за уродливое (le grotesque) въ искусствѣ, какъ за средство придать жизненность описаніямъ. Интересъ къ реализму закрылъ собою и интересъ къ такъ называемымъ моментамъ красоты. Какъ со времени именно Чернышевскаго реализмъ Гоголя цѣнится гораздо больше, чѣмъ его юморизмъ, такъ реалистомъ прежде всего начинаетъ представляться и Диккенсъ. Трагизмъ Бальзака, Флобера и Золя уже не замѣчается. Въ театрѣ почти изчезаетъ раздѣленіе на комедіи и трагедіи; говорятъ просто— драма. Золя уже даетъ свое опредѣленіе искусства, какъ «уголка природы, разсмотрѣннаго темпераментомъ художника».

Искусство пошло такимъ образомъ исключительно по велѣнію своихъ собственныхъ увлеченій. Эстетикѣ осталось только одно: подчиниться и осмыслить то, что уже измѣнилось въ сознаніи человѣчества.

Правда Гюйо, какъ ни близокъ онъ именно къ реалистическому пониманію искусства, если онъ уже вовсе не говоритъ о трагизмѣ и комизмѣ, то всетаки еще не хочетъ допустить въ искусство уродливое. Школа романистовъ натуралистовъ кажется ему хватившей черезъ край; онъ противополагаетъ ей болѣе умѣренный реализмъ англичанъ. Но онъ говоритъ лишь о возможности избѣжать уродливое. Въ сущности онъ уже стоитъ на точкѣ зрѣнія Чернышевскаго и въ этомъ: пусть искусство изображаетъ все, только бы соблюдать нѣкоторую

умѣренность. Гораздо дальше идетъ современный эстетикъ Гроосъ. Вернувшись въ своемъ «Введеніи къ эстетикѣ» къ вопросу о некрасивомъ, неразбиравшемуся въ эстетикѣ съ 30-хъ годовъ, онъ уже вводитъ его въ свою науку. Пусть эстетика станетъ наукой одновременно и о красивомъ и объ уродливомъ, объ ужасномъ и о смѣшномъ. И тогда она будетъ уже не наукой о красотѣ, а наукой объ эстетической эмоціи. И въ другомъ, недавнемъ своемъ сочиненіи «Der aesthetische Genuss» Гроосъ пишетъ, также почти слово въ слово повторяя мысль Чернышевскаго: «все интересное, какъ доставляющее наслажденіе, надо было-бы признать производящимъ эстетическое впечатлѣніе, т. е. все то, на что мы охотно направляемъ наше вниманіе, все, съ чѣмъ мы готовы сжиться».

Если теперь перенести эти термины: все интересное и эстетическая эмоція въ теорію художественнаго творчества то намъ останется только передѣлать замѣчаніе Флобера, сказавши: не «всякій атомъ бытія содержитъ красоту,» а всякій атомъ бытія содержитъ эстетическую цѣнность, т. е. можетъ вызвать эстетическую эмоцію. Это и будетъ, конечно, точнѣе. Флоберъ несомнѣнно именно это и хотѣлъ сказать. А будетъ ли эта эстетическая эмоція чувствомъ красоты или уродства, трагическаго или комическаго, объ этомъ, можно спорить. Это опредѣлится вкусомъ, точкой зрѣнія, традиціей; въ значительной степени это произойдетъ и отъ того, какъ смотрѣть на данное произведеніе искусства. Важно—одно, чтобы оно дѣйствительно вызывало эстетическую эмоцію.

IV.

Таковы взгляды Чернышевскаго, если ихъ, такъ сказать, продолжить дальше, если указать ихъ мѣсто въ исторіи эстетическаго сознанія. Но въ Россіи они такъ и застыли не только не развитыми, но въ сущности даже и непонятными. На этихъ самыхъ важныхъ положеніяхъ Чернышевскаго не остановилось вниманіе даже тѣхъ, кто считаетъ себя хранителями его традицій. Иначе они бы должны были понять, что то «особое сложное, часто жуткое и граничащее со страданіемъ наслажде-

ніе, которое мы испытываемъ, сочувственно переживая чужую жизнь или какіе нибудь отдѣльные ея моменты», и есть эстетическая эмоція. Противополагать это наслажденіе, которое приноситъ намъ реалистическое искусство, какому то другому эстетическому наслажденію значитъ противополагать понятіе «Русское Богатство» понятію толстый ежемѣсячный журналъ.

Болѣе вдумчивое отношеніе къ мыслямъ Чернышевскаго объ искусствѣ удержало-бы, мнѣ кажется, и отъ разсужденій о схимничествѣ или объ аскетизмѣ Глѣба Успенскаго. Въ самомъ дѣлѣ, развѣ въ аксессуарахъ выражается художественность? Художественные аксессуары это вѣдь мишура, недостойная крупнаго писателя. Эстетическую цѣнность имѣетъ весь Глѣбъ Успенскій цѣликомъ, и жалѣть объ отсутствіи у него пейзажа значитъ не чувствовать и не понимать самой сущности его художественнаго замысла. Эти разсужденія объ художественныхъ аксессуарахъ напоминаютъ разсужденія о формѣ и о содержаніи произведенія искусства, точно то и другое не составляетъ одного слитнаго цѣлаго, неразрывнаго и другъ другу соотвѣтствующаго. Ну да, Глѣбъ Успенскій не изображалъ народъ среди деревенскаго ландшафта, какъ Тургеневъ, но это потому, что деревенскій ландшафтъ нужно ему было заставить насъ «прочувствовать тѣмъ простымъ чувствомъ, какимъ чувствуетъ народъ», т. е. именно не, какъ ландшафтъ, котораго не видитъ и не знаетъ народъ, а какъ «власть земли», суровую и требовательную кормилицу, такъ неумолимо владствующую надъ мужикомъ. Равнымъ образомъ и у Некрасова не въ одномъ пейзажѣ поэтичность, а во всемъ и, можетъ быть, болѣе всего въ этомъ характерномъ для него, жуткомъ покаянномъ настроеніи, т. е. въ самой его гражданственности. Вѣдь одно изъ двухъ, или Некрасовъ поэтъ, т. е. художникъ и тогда все, что въ немъ есть—хорошо и производитъ впечатлѣніе т. е. вызываетъ эстетическую эмоцію, или Некрасовъ—не поэтъ, и тогда—дѣло вовсе не въ пейзажѣ, опять таки разбираемомъ точно, какой-то жиденькій художественный аксессуарчикъ.

Но Чернышевскій былъ не только основателемъ русской эстетики; вмѣстѣ съ Добролюбовымъ онъ былъ послѣднимъ критикомъ-эстетикомъ. Когда эстетическій нигилизмъ Писарева смѣнился покаянной эстетикой 70-хъ годовъ, тогда насталъ конецъ теоретическому развитію русской художественной мысли.

V.

Тутъ мы уже вплоть подходимъ къ тому, въ чемъ выразилось покаяніе русскаго человѣка по отношенію къ эстетикѣ. Оно не сказалось на художественной бѣдности самаго искусства. Вовсе нѣтъ. Искусство продолжало развиваться, и довольно назвать тѣхъ же самыхъ Глѣба Успенскаго, Гаршина, Короленко, живописца Ярошенко, и это еще не всѣ, чтобы стало ясно, насколько мало вредила эстетика кающагося дворянина самому искусству. Она вредила лишь эстетическому осмысленію. Она выразилась въ страхѣ именно передъ эстетической мыслью, боязнью сознательности въ этой области. Отсюда—эта типичная для русской критики сумбурность эстетическихъ оцѣнокъ, доходящая иногда до прямого и непростительнаго невѣжества. Отсюда—эта дикарская манера русскаго человѣка судитъ объ искусствѣ, это какъ-бы даже горделивое заявленіе, что объ искусствѣ критикъ будетъ думать, писать и говорить, не какъ образованный человѣкъ, а какъ посторонній наблюдатель, упавшій съ такой планеты, гдѣ нѣтъ ни исторіи литературы, ни теоріи искусствъ, ни эстетики. Критикъ долженъ быть публицистомъ, упорно повторяли у насъ, а на дѣлѣ критиками оказались врачи, присяжные повѣренные, статистики, инженеръ-механики, можетъ быть, и сельско-хозяйственные химики...

Но теперь, что мы видѣли, какими причинами объясняется этотъ характерный у насъ анти-артистизмъ, какъ въ критикѣ, такъ и въ обществѣ, мы можемъ понять и то, какъ онъ вяжется съ глубокимъ, хотя и инстинктивнымъ, художественнымъ интересомъ. Критики, мнящіе себя публицистами, несомнѣнно спасли насъ отъ мелкаго артистизма. Художественнаго интереса у нихъ хватало только на то, въ чемъ безсознательно чувствовалось дѣйствительно большое. Посредственность поэтому никогда не играла у насъ никакой роли. Ее замалчивали. Ее было принято презирать. Пренебрежительное отношеніе къ эстетикѣ отчасти вѣдь и объясняется именно тѣмъ, что подъ эстетической цѣнностью у насъ вмѣстѣ съ Н. К. Михайловскимъ разумѣли обыкновенно «тщательную разработку деталей, гармонію частей, чувство мѣры»—эти типичныя достоинства—по-

роки всякой бездарности и всякого истинно упадочнаго искусства. Въ этомъ отношеніи такъ характерно негодованіе Льва Толстого противъ того, что онъ называетъ «не настоящимъ искусствомъ». Озлобленіе его чисто русское, оно именно и служитъ звѣномъ между всѣми этими чудовищными и наивными преувеличеніями, заполняющими его книгу объ искусствѣ и множествомъ мѣткихъ замѣчаній, въ которыхъ сказывается «великій писатель русской земли».

Мелкій артистизмъ всегда неминуемо ведетъ къ возвеличенію угнетающей искусство жалкой посредственности, способной только на одно внѣшнее усовершенствованіе, на «не настоящее искусство». Отъ посредственности всегда «воняетъ литературой», отъ нея всегда отдаетъ мертвящей выучкой. Хорошо обученная посредственность вѣдь это—то, что загромождаетъ картинныя выставки большихъ артистическихъ центровъ, превращая ихъ въ выставку товара и заставляя посѣтителя при входѣ въ залы опрометью и, закрывъ глаза, поскорѣе отыскивать тѣ два, три десятка художниковъ, для которыхъ онъ только и пришелъ, хотя выставлено и нѣсколько тысячъ полотенъ. Мелкая, умѣлая посредственность, это—то, что заваливаетъ книжный рынокъ своими ремесленными романчиками и умѣетъ ихъ провести, продать, заставить прочесть, добиться отзывовъ и вселить въ сознаніе читателя ненужную и низменную артистическую похотливость. «Посредственный художникъ,—говоритъ Рѣнинъ,—не перенесетъ ни одной геніальной черты въ своей работѣ: онъ вмигъ уничтожитъ такую незванную гостью желаніемъ сдѣлать *получше*».

VI.

Критикамъ, мнящимъ себя публицистами предстояло однако и нѣчто вродѣ расплаты за дерзостное вторженіе въ чуждую имъ и въ сущности безразличную сферу художества. Само искусство подготовляло месть за презрѣніе къ своимъ тайнымъ думамъ, къ своимъ собственнымъ потребностямъ и надеждамъ. Оно заставило критиковъ совершенно нежданно писать о себѣ самомъ, а не только по поводу себя. И тогда уважаемымъ и достойнымъ уваженія писателямъ пришлось почти безвинно и

безсознательно наговорить множество самаго несноснаго вздора и опьянѣвъ, отъ собственныхъ изрѣченій, отъ такихъ своихъ пригрезившихся имъ несообразныхъ видѣній, какими искушалъ нѣкогда злой духъ отшельниковъ, опомниться лишь въ раскрытыхъ объятіяхъ г. Буренина.

Я разумѣю нарожденіе новыхъ вѣяній въ искусствѣ. И у насъ обновилась стилизація живописи, народилось новое зодчество, новыя формы поэзіи, новый строй драмы. Картины измѣнили, и краски, и рисунокъ; возродилось декоративное искусство, дремавшее у насъ чуть не споконъ столѣтій. Все это надо было, конечно, осмыслить строго эстетически, надо было сказать, красиво это или некрасиво, совершенно или художественно безграмотно. И публика, эта эстетически кающаяся публика, прожившая въ безгрѣшномъ невѣденіи въ дѣлахъ искусства чуть ли не четверть вѣка, еще хотѣла, чтобы ей растолковали и объяснили... Что было дѣлать? Единственнымъ глазомъ Ницшевскаго Циклопа-Сократа, «непонимающаго въ искусствѣ ничего кромѣ басни», смотрѣлъ хоръ критиковъ сначала на французскія выставки и потомъ на выставки Міра Искусства. Онъ смотрѣлъ и смотрѣлъ на Полѣнову, на Сомова, на Малявина, на Сѣрова, смотрѣлъ на Васнецова, Нестерева и Врубеля; тѣмъ же единственнымъ глазомъ, уже замигавшимъ отъ Чехова, смотрѣлъ онъ и на представленія труппы Станиславскаго, читалъ стихи Бальмонта и Брюсова, читалъ повѣсти Леонида Андреева...

И вотъ, этотъ во всѣхъ прочихъ отношеніяхъ вполнѣ достойный хоръ, хоръ врачей, присяжныхъ повѣренныхъ, статистиковъ и инженеръ-механиковъ въ изнеможеніи и вдругъ объявшемъ восторгѣ затянулъ какъ-то полу-нехотя и фальшиво старую, завѣтную, такъ часто вывозившую въ подобныхъ случаяхъ пѣсню объ «искусствѣ для искусства». Никакого другого возраженія новымъ вѣяніямъ съ тѣхъ поръ, какъ ему объяснили, что художники и авторы всѣхъ этихъ причудливыхъ созданій живутъ на частныхъ квартирахъ, а не въ больницѣ св. Николая, онъ уже не находилъ. Но увы, эту пѣсню объ «искусствѣ для искусства» уже перестали слушать. Никто не подтягивалъ. Пѣсня эта оказалась уже спѣтой и спѣтой давно. Публика просто перестала руководствоваться критической мудростью «наиболѣе распространенныхъ органовъ

печати извѣстнаго направленія». Она взяла въ руки посохъ и пошла безъ провожатаго.

И могло-ли быть иначе?

Искусство, истинное, сильное и ожившее притокомъ новыхъ впечатлѣній, рано или поздно должно было само указать настоящій путь сердцу читателя или зрителя. Этотъ путь — это та уже теперь проторенная тропа, по которой идутъ новые разскащики и новые живописцы, новые поэты и новые драматурги. Тропа эта, конечно, называется не «Міръ Искусства» и не «Знаніе», не «Художественный театръ», и не «Книгоиздательство Скорпіонъ». Помимо всего этого она зовется еще— свободный и не предубѣжденный интересъ къ художеству; она зовется также: хотѣть и требовать себѣ, и отъ жизни, и отъ поэзіи, и отъ искусства всего того, на что имѣетъ право каждая живая ткань.

---

4. Эстетика справедливости.

I.

Вдумавшись поглубже въ эстетику правды-справедливости и провѣривъ нѣкоторыя ея положенія тѣми взглядами Чернышевскаго, которымъ предстояло въ будущемъ широкое развитіе, мы уже отчасти пришли къ тому выводу, что пропасть теперь между чистымъ искусствомъ и, такъ называемымъ, искусствомъ идейнымъ вовсе не такъ непролазна.

Въ самомъ дѣлѣ, вѣдь, если «теорія искусства для искусства» ставитъ себѣ единственной цѣлью художественное наслажденіе, то, какъ мы не могли въ этомъ не убѣдиться, такое же точно наслажденіе доставляетъ и искусство идейное. И мы знаемъ теперь, что достигается это наслажденіе вовсе не одними только художественными аксессуарами, вовсе не временными порывами къ красотѣ, къ пейзажу, къ живописности, къ совершенству поэтическаго выраженія. Такъ называемое, идейное искусство доставляетъ наслажденіе прежде всего своей художественной правдой, какъ бы реальна она ни была, какія бы неприглядныя стороны человѣческой жизни она бы ни изображала. Правда этотъ основной принципъ, на которомъ зиждется русское художество, сама по себѣ красива или, какъ мы теперь условились говорить, вызываетъ эстетическую эмоцію. И въ наше время это стало уже такой твердо установленной истиной, что лишь ради болѣе пристальнаго и близкаго пониманія основныхъ тезисовъ диссертаціи Чернышевскаго на этомъ только и стоило такъ упорно настаивать.

Теперь намъ предстоитъ разсѣять другое далеко не столь очевидное недоразумѣніе, вкравшееся въ эстетику правды-справедливости.

Въ основѣ наиболѣе распространенныхъ у насъ художественныхъ воззрѣній, до сихъ поръ мы обнаружили извѣстную двойственность. Ее-то мнѣ и хотѣлось подчеркнуть этимъ названіемъ—эстетика правды-справедливости. Мы видѣли, что какъ своей художественной правдой, такъ и вообще всѣмъ художественнымъ воспроизведеніемъ искусство возбуждаетъ эстетическую эмоцію. Но вѣдь это еще не все. Эстетика правды-справедливости хочетъ большаго. Она требуетъ отъ искусства, чтобы оно, вызвавъ въ насъ эстетическую эмоцію, послужило еще и самой жизни. Искусство согласно ея самому основному положенію преслѣдуетъ еще идейныя или эмоціальныя цѣли. Оно либо должно выносить «приговоръ» изображаемымъ явленіямъ, или «обобщить ихъ въ образахъ», либо внушать тѣ чувства или настроенія, какія хочетъ художникъ. Входитъ ли эта его задача въ его эстетическія цѣли? До сихъ поръ мы этого не видѣли. На этотъ вопросъ мы только теперь и можемъ уже получить отвѣтъ.

II.

Если строго придерживаться эстетическихъ воззрѣній временъ Сумарокова и Державина и совѣтовать художникамъ соединять полезное съ пріятнымъ, то разумѣется, придется отвѣтить на этотъ вопросъ, отрицательно. Сумароковъ и Державинъ сказали-бы, что искусство подчинено морали, или общественному благу, и что это возлагаетъ на него особыя обязанности, независимо отъ преслѣдуемыхъ имъ эстетическихъ цѣлей. Это, конечно, самое простое разрѣшеніе вопроса. Простота, говорятъ, — признакъ геніальности, но увы, очень много есть вопросовъ, для разрѣшенія которыхъ одной простоты еще слишкомъ мало. Вотъ недавно трое современныхъ писателей беллетристовъ, изъ такихъ, которыхъ едва ли удобно занести въ общую графу съ поэтомъ Фетомъ, отвѣтили на этотъ вопросъ совершенно иначе. Мысли ихъ, правда, вылились въ художественной формѣ, но этимъ онѣ, можетъ быть, еще болѣе цѣнны и любопытны. Я разумѣю не появившееся въ печати обращеніе М. Горькаго къ публикѣ послѣ инцидента съ нимъ въ одномъ изъ петербургскихъ театровъ, очеркъ В. Вересаева

«На эстрадѣ», напечатанный въ «Литературномъ дѣлѣ» и повѣсть г-жи Вербицкой «Эстетика» изъ «Сборника въ пользу евреевъ, пострадавшихъ отъ неурожая». Во всѣхъ названныхъ трехъ произведеніяхъ авторы стараются показать, что въ впечатлѣніи отъ искусства никакой двойственности нѣтъ, что идейное содержаніе художественныхъ произведеній, ихъ, такъ сказать, «направленство», также вызываетъ лишь «эстетическую эмоцію».

Въ очеркѣ «На эстрадѣ» писатель Осокинъ говоритъ сильно аплодирующей ему публикѣ:

„Проклятая и развращающая сила искусства состоитъ въ томъ, что оно самымъ невѣроятнымъ образомъ перерождаетъ и уродуетъ всякое чувство, всякое душевное движеніе, вызываемое дѣйствительностью. Художникъ замахивается на жизнь бичами и скорпіонами, но въ моментъ удара его бичи и скорпіоны превращаются въ мягкія гирлянды душистыхъ ландышей; оно подноситъ людскимъ сердцамъ огонь, способный зажечь и двинуть камень,—а людскія сердца въ отвѣтъ начинаютъ тлѣть чуть теплымъ огонькомъ мягкой и бездѣятельной душевной напряженности. Подобно буферу вагона, искусство даетъ человѣку возможность легко и пріятно переживать всѣ самые тяжелые душевные толчки. И вотъ за это-то буферное дѣйствіе искусства вы въ дѣйствительности такъ горячо и благодарите насъ... Господа, будемъ говорить на чистоту! Конечно, васъ привлекаетъ и захватываетъ въ насъ не красота. Что красота! Мы вамъ даемъ возможность переживать чувства, посильнѣе и попріятнѣе чисто эстетическихъ. Вы переживаете съ нами два самыхъ высшихъ счастья, какія только знаетъ жизнь— счастье борьбы и счастье всезахватывающей любви къ человѣчеству. И какъ дешево можно отъ насъ получить это счастье,—для этого не нужно ни бороться, ни любить! При томъ счастье это, обработанное нашими руками, такъ гладко, тепло и комфортабельно! Въ жизни оно гораздо болѣе шерохвато и болѣе жгуче“.

Очень схоже съ этимъ говорилъ и М. Горькій въ своемъ воображаемомъ обращеніи къ публикѣ. Онъ обвинялъ ее также въ томъ, что все самое завѣтное, что клокочетъ въ произведеніяхъ искусства и направлено на непосредственное воздѣйствіе на жизнь, читающая публика превращаетъ въ предметъ наслажденія, только пассивно и внутренно трепеща всѣмъ этимъ.

Нѣсколько иначе тотъ-же вопросъ поставленъ въ разсказѣ г-жи Вербицкой; тутъ, напротивъ, публика зачитывается идейной беллетристикой. Вся охваченная тѣми бурными стремленіями къ лучшему и болѣе справедливому, которыя внушаетъ искусство, она негодуетъ и волнуется; она благодарна писателю за свое искреннее и дѣятельное воодушевленіе, навѣянное его искусствомъ. Но, напротивъ, для авторовъ, для писателей, все это, увы! только художественное упоеніе, только эстетика и художественное ремесло. Героиня разсказа, обожаемая молодежью писательница, даже отъ изголовья умирающаго студента, напрасно порывавшагося высказать ей свои наболѣвшія и просившіяся наружу чувства, возвращается домой, только невольно задумывая новый сюжетъ для разсказа. Упрекъ, брошенный М. Горькимъ и П. Вересаевымъ читателю, обращенъ, такимъ образомъ назадъ на самихъ авторовъ.

Намъ здѣсь, конечно,не важно по чьему адресу справедливѣе направить это обвиненіе въ самоуслажденіи человѣческимъ горемъ. Можетъ быть, вѣрнѣе всего, оно справедливо по отношенію къ обоимъ. Важно здѣсь то, что этотъ-то второй членъ эстетики правды-справедливости, ради котораго она занимаетъ такое почетное мѣсто въ міросозерцаніи русскихъ людей, выставленъ, какъ наслажденіе также лишь эстетическое. Терминъ эстетика правды-справедливости оказывается, стало быть, совершенно правильнымъ. Рядомъ съ эстетикой правды въ глубинѣ нашего художественнаго сознанія живетъ, можетъ быть, только не вполнѣ ясно продуманная и сознанная эстетика справедливости.

III.

Принять подобную точку зрѣнія, конечно, значитъ, отрицать всякую возможность вліянія искусства на человѣческія дѣйствія и поступки. По существу пассивное художественное воспріятіе такъ и остается, стало быть, пассивнымъ. Но такъ ли это? Нѣтъ ли преувеличенія въ образахъ названныхъ авторовъ? Сейчасъ же вспоминается Дантовскій образъ Франчески и Паоло, доведенныхъ до осуществленія ихъ скрытыхъ полюбовныхъ порывовъ чтеніемъ «Ланцелота», вспоминается и

этотъ нормандскій труверъ Тайльферъ, возбуждавшій отвагу въ воинахъ Вильгельма Завоеваля въ битвѣ при Гастингсѣ пѣснью о подвигахъ Роланда. Марсельеза, когда она впервые стала патріотической пѣснью во французскомъ войскѣ на берегахъ Рейна, вѣдь также должна была производить непосредственное впечатлѣніе. Отзвуки въ самой жизни слышатся и вслѣдъ за появленіемъ Гётевскаго Вертера, вслѣдъ за Байрономъ и въ особенности вслѣдъ за Жоржъ Зандомъ. Вліяніе романовъ этой послѣдней и особенно романовъ, такъ называемаго, второго періода ея дѣятельности, въ которыхъ уже сказывается увлеченіе соціальными теоріями Фурье и Луи Блана, такъ сильно и ярко охарактеризовалъ Достоевскій въ «Дневникѣ Писателя». Онъ говорилъ, что у насъ, гдѣ знакомство съ соціальными вопросами во второй половинѣ сороковыхъ годовъ было такъ затруднено, романы Жоржъ Занда были лучшимъ и главнымъ ихъ распространителемъ. И тутъ дѣло вовсе не въ особенностяхъ чисто русскихъ литературныхъ условій. Бывшій редакторъ „Revue socialiste“ Ренаръ въ очень еще недавнее время совершенно также отзывался объ Germinal'ѣ Золя.

Съ совершенно другой точки зрѣнія, какъ на нѣчто, оказывающее непосредственное вліяніе на жизнь, смотрятъ на искусство и криминалисты, и педагоги. Имъ кажутся опасными кровопролитные романы-фельетоны бульварныхъ газетъ. Ихъ пугаетъ искусство и тогда, когда оно срываетъ покровъ съ многого терпимаго, но скрываемаго и вслухъ называемаго тлетворнымъ. Они взываютъ поэтому къ морали и благопристойности, стараются сдерживать порывы искусства, предостерегаютъ противъ слишкомъ беззавѣтнаго увлеченія имъ юношей и молодыхъ дѣвушекъ. Одной рукой они держатъ указку и тычатъ ею на величіе памятниковъ художественнаго творчества, а другой хватаются за щитъ и мечъ, чтобы прикрыть или покарать этого ими же превозносимаго бога.

Всѣ эти доказательства какъ-будто-бы неотвратимыя заставляютъ думать, что искусство, возбуждая тѣ или иныя стремленія, ведетъ къ поступкамъ.

Если вдуматься поглубже въ эмоціональное значеніе искусства, то дѣло представится однако совершенно иначе, причемъ возможность непосредственнаго вліянія художественныхъ произведеній вовсе не окажется противорѣчащимъ взглядамъ, вы-

сказаннымъ М. Горькимъ, В. Вересаевымъ и г-жей Вербицкой. Чтобы понять это, нужно только представить себѣ впечатлѣніе, получаемое отъ произведеній искусства въ процессѣ эволюціоннаго развитія. На низшей стадіи ея будетъ стоять именно непосредственное зараженіе зрителя или слушателя ихъ образами и настроеніями. Этому всего болѣе подвержены люди, мало образованные вообще и въ особенности мало развитые художественно. Такъ впечатлѣваются искусствомъ дѣти, вообще столь склонныя къ подражательности и мало еще упрочившія въ себѣ способность самокритики. Смѣшивать образы искусства съ образами, получаемыми изъ жизни это—конечно, признакъ наивности, достигающей высшей степени, когда художественные образы начинаютъ уже казаться самой жизнью. Иллюзія тогда полная. Тогда какъ въ аддисоновскихъ анекдотахъ человѣкъ готовъ въ театрѣ броситься на сцену и самъ принять участіе въ дѣйствіи. Но все это, конечно, либо первобытныя, либо уродливыя формы художественнаго воспріятія. Все это воспріятіе не эстетическое. Само искусство вовсе не должно стремиться стать какимъ-то «обманомъ зрѣнія». Замѣчанія вродѣ: *да* это сама жизнь, это лицо выступаетъ изъ рамки, я принялъ этотъ пейзажъ за окно, открытое въ садъ, надъ которыми смѣялся или вѣрнѣе, которые возмущали Рёскина, эти замѣчанія невозможны для эстетически развитаго человѣка. Платонъ былъ правъ, назвавъ искусство видѣніемъ видѣній, а Ницше справедливо въ послѣдніе годы бичевалъ искусство за то, что въ немъ все лишь актерство да актерство. Природа для художника такая-же вожделѣнная утопія, какъ истина для ученаго, и ни тотъ, ни другой не должны принимать позу брамина, познавшаго сущность вещей и проникшаго въ тайну бытія. Художникъ воспроизводитъ не природу, онъ воспроизводитъ лишь свои видѣнія, возникшія отъ созерцанія природы; онъ воспроизводитъ лишь образы, созданные имъ самимъ.

И эти соображенія, по существу своему, азбучныя и не могущія вызвать рѣшительно никакихъ возраженій, получатъ еще большую цѣну, если мы поближе присмотримся къ тому, что собственно представляетъ собою самое художественное воспріятіе. Если бы оно было чисто пассивно, если бы черезъ посредство произведеній искусства мы дѣйствительно пріобщались

къ чувствамъ самаго автора, мы, несомнѣнно, вовсе не цѣнили бы художества тѣхъ древнихъ временъ, чувства и понятія которыхъ намъ совершенно чужды и недоступны.

Прочесть «Гамлета» вѣдь еще не значитъ проникнуться мыслями этой таинственно-неуловимой личности, которая называется Шекспиръ. Наслаждаться Гомеромъ, Софокломъ, Эсхиломъ, Пиндаромъ вовсе не значитъ пріобщиться къ эллинизму. Да, наконецъ, развѣ то обстоятельство, что одно и тоже произведеніе искусства вызываетъ совершенно различныя оцѣнки, отдается иногда даже діаметрально противоположно въ душѣ воспринимающихъ его людей сообразно ихъ возрасту, ихъ собственному настроенію, эпохѣ, въ которой они живутъ, воспитанію, которое они получили, развѣ все это не показываетъ достаточно ясно, что между чувствомъ, настроеніемъ или мыслью художника и глазами, умомъ, слухомъ, сердцемъ воспринимающаго залегла какая-то терпкая и непроницаемая среда? Мы, несомнѣнно, воспринимаемъ искусство творчески, а не пассивно. Мы многое вкладываемъ въ искусство, воспринимая его. Состояніе, испытываемое нами передъ произведеніями искусства, схоже съ вдохновеніемъ самихъ ихъ творцовъ.

IV.

Гг. Горькій, Вересаевъ и Вербицкая были, конечно, правы, и даже различія въ ихъ мнѣніяхъ никакого нѣтъ. Воспроизводящій возникшіе въ немъ образы художникъ, каковы бы ни были эти образы, лишь творитъ чисто эстетически; эстетическій лишь актъ составляетъ и воспріятіе этихъ образовъ. Самыя чувства, стремленія, негодованіе и восторги, вся внутренняя душевная смута, общественная, политическая, нравственная, соціальная, выливаясь въ произведеніяхъ искусства, разъ на всегда уходитъ изъ міра дѣйствительности въ мірѣ «видѣній-видѣній», «видимости-видимости». Тутъ они превращаются въ источникъ наслажденія, жгучаго, трепетнаго, страстнаго, наслажденія до боли, до самоистязанія, но все-таки наслажденія, безъисходнаго и неотвратимаго.

Если же это наслажденіе даютъ такіе образы, которые высказываютъ не только «приговоръ», а вызываютъ еще свѣт-

лое, радостное чувство надежды, если «они лгутъ возвышенно и увлекающе», «лгутъ изъ любви къ людямъ», лгутъ бодростью вызываемаго ими настроенія, рисуя лучшее будущее, какъ нѣчто не только достижимое, но, будто-бы, уже заключающееся въ зародышѣ и въ воспроизводимой дѣйствительности, тогда это наслажденіе еще подслащивается удовольствіемъ или удовлетвореніемъ. Тогда-то именно самое кипучее и захватывающее, идейное искусство, которое согласно установившейся у насъ привычкѣ, нельзя не называть искусствомъ для жизни, становится чистой воды искусствомъ для искусства... Оно-то особенно легко уноситъ насъ «назадъ въ золотой міръ поэзіи», убаюкивая насъ и напѣвая намъ звуки утѣшенія. И горе тому, кто не вспомнитъ при этомъ, что тутъ только наслажденіе «видимостью видимости», горе тому, кто свой эстетическій восторгъ отъ подобнаго произведенія искусства вздумаетъ принять за восторгъ настоящей жизненной бодрости. Забывши это, онъ унесется въ грезы сновидѣнія; онъ, можетъ быть, вообразитъ себя уже близкимъ къ чему-либо подобному въ жизни, и ему грозитъ разочарованіе, коварное, больное, унизительное! Но ему грозитъ и еще нѣчто худшее; онъ можетъ навѣкъ остаться въ забытіи своихъ воображаемыхъ подвиговъ, онъ можетъ полюбить видимость больше дѣйствительности...

И вотъ тогда-то рукоплеская автору, доставившему это забытіе, онъ будетъ воображать, что совершаетъ какой-то актъ таинственнаго сліянія съ возбужденными въ немъ чисто фиктивно силами духа. Это будетъ жалкій недостойный самообманъ, самообманъ, напоминающій того, кто заставилъ другихъ принести себѣ обильную пищу, построить себѣ хоромы и покрыть себя парчей и, бросивъ своимъ рабамъ улыбку довольства и удовлетворенія, будетъ считать себя добрымъ и благодарнымъ.

Живого, яснаго сознанія, что искусство лишь вожделѣнный, священный пріютъ восторженнаго созерцанія, куда скрывается отъ бѣдствій мятущійся среди нихъ человѣкъ, требуетъ и правда, и справедливость.

---

5. Назадъ къ идеалистической эстетикѣ.

I.

Критика наиболѣе распространенныхъ у насъ воззрѣній на искусство теперь привела насъ къ тому, чтобы представить себѣ русскаго писателя какъ бы сливающимся вмѣстѣ со своимъ читателемъ въ одномъ и томъ-же образѣ какого-то влюбленнаго въ зрѣлища Гамлета, изнывающаго подъ тяжестью своей задачи. Измучившись въ жизненной страдѣ, содрагаясь и корчась отъ ужаса среди кровавыхъ схватокъ необходимости и долженствованія, этихъ искони терзающихъ другъ друга борцовъ-противниковъ, Гамлетъ этотъ вновь впалъ въ мистическій экстазъ, похожій на безуміе. И какъ древнему греку, опьяненному Діонисіемъ, ему стали мерещиться образы аполонической красоты. Только образы эти уже больше не божественныя маски. Они проносятся теперь передъ Гамлетомъ, какъ отраженіе его собственной жизни. Гамлетъ заставилъ захожихъ актеровъ разыграть страшную комедію воспоминанія и восторга передъ его единственнымъ объектомъ вѣры—міромъ дѣйствительности. И онъ смотритъ на сцену глазами безумца, страдая своимъ наслажденіемъ; онъ слѣдитъ за тѣмъ, какъ блѣднѣетъ его дядя, король, когда его злодѣянія оживаютъ вновь передъ нимъ волшебной игрой искусства; онъ восхищенъ; онъ упитанъ зрѣлищемъ, далекій отъ поступковъ и отъ самой жизни.

Однако, неужели это правда? Неужели ничего не дала русская литература, кромѣ одного только самозабвенія? Неужели ни діонисійское безуміе этого новаго Гамлета, ни блѣдность его злодѣя-дяди ничѣмъ не скажутся въ жизни, и будущія страда-

нія и жестокости, будущее угнетеніе и будущее горе только вновь и вновь претворятся въ художественныя мечтанія? Этому не хочется и нельзя повѣрить. Неужели надежды, до сихъ поръ съ такой вѣрой возлагаемыя на искусство, ничто иное, какъ тоже своего рода художественныя галлюцинаціи?

Какъ мы сейчасъ увидимъ, это, разумѣется, не такъ. Діонисійское наслажденіе художественнымъ воспріятіемъ отнюдь не противорѣчитъ жизненному значенію эстетики правды-справедливости. Мнѣ было только важно, какъ можно точнѣе, отмежевать границы эстетической эмоціи и разбить нѣкоторыя перегородки, установленныя въ пылу партійныхъ споровъ, но основанныя на простомъ недоразумѣніи. Мы убѣдились теперь въ томъ, что эстетическая эмоція, конечно, обнимаетъ всякое художественное воспріятіе и обнимаетъ его цѣликомъ во всѣхъ его разновидностяхъ. Вопросъ можетъ поэтому возникнуть только о жизненномъ значеніи вообще всего художественнаго творчества, а вовсе не исключительно одного какого-то особаго искусства для жизни. Намъ предстоитъ такимъ образомъ вдуматься въ тотъ психическій процессъ, который происходитъ въ душѣ русскаго Гамлета, одновременно и художника и публики въ самый моментъ его чисто артистическихъ наслажденій. Мы увидимъ, что уйдя отъ жизни въ «золотой міръ поэзіи», человѣкъ возвращается обратно въ міръ дѣйствительности нѣсколько преображеннымъ, съ нѣсколько расширеннымъ сознаніемъ, залогомъ болѣе твердыхъ шаговъ на поприщѣ жизни.

II

Понять это всего лучше поможетъ разсмотрѣніе той важной роли, какую играетъ въ эстетической эмоціи вниманіе.

Значеніе его прекрасно охарактеризовалъ еще Чернышевскій, видѣвшій въ искусствѣ именно одинъ изъ способовъ привлеченія вниманія.

„На красоту, на величіе дѣйствительности—писалъ онъ,—мы обыкновенно обращаемъ вниманіе почти насильно. Пусть она сама, если можетъ, привлечетъ на себя наши глаза, обращенные совершенно на другіе предметы, пусть она насильно проникнетъ въ наше сердце, занятое совершенно другимъ.

Мы обращаемся съ дѣйствительностью, какъ съ докучливымъ гостемъ, напрашивающимся на наше знакомство; мы стараемся запереться отъ нея. Но есть часы, когда пусто остается въ нашемъ сердцѣ отъ нашего же собственнаго невниманія къ дѣйствительности—и тогда мы обращаемся къ искусству, умоляя его наполнить эту пустоту; мы сами играемъ передъ нимъ роль заискивающаго просителя. На жизненномъ пути нашемъ разбросаны золотыя монеты, но мы не замѣчаемъ ихъ, потому что думаемъ о цѣли пути, не обращая вниманія на дорогу, лежащую подъ нашими ногами; замѣтивъ, мы не можемъ нагнуться, чтобы собрать ихъ, потому что „телѣга жизни“ неудержимо уносит насъ впередъ—вотъ наше отношеніе къ дѣйствительности.... Но ктоже отправится въ картинную галлерею не затѣмъ, чтобы наслаждаться красотою картинъ? кто принимается читать романъ не затѣмъ, чтобы вникнуть въ характеры изображаемыхъ людей и слѣдить за развитіемъ сюжета?“

Это замѣчаніе Чернышевскаго совершенно совпадаетъ съ аналогичной же мыслью Шопенгауера, мыслью, въ эстетической системѣ этого философа занимающей уже центральное мѣсто. Шопенгауеръ отмѣчаетъ различіе въ отношеніи къ дѣйствительности обыкновеннаго человѣка и генія. Этимъ онъ какъ-бы показываетъ еще то глубокое различіе, какимъ отдѣляется дѣйствительность отъ ея воспроизведеній въ искусствѣ. Искусство, это дѣтище генія, ведетъ человѣка къ тому созерцанію, къ какому онъ самъ по себѣ очень часто вовсе не способенъ. Обыкновенному человѣку, по мнѣнію Шопенгауера, «некогда останавливаться: только своей дороги въ жизни ищетъ онъ,—въ крайнемъ случаѣ, еще и всего того, что можетъ когда-нибудь сдѣлаться его дорогой; на созерцаніе же самой жизни, какъ такой, онъ не теряетъ времени. Наоборотъ, геній, чья познавательная сила въ своемъ избыткѣ на нѣкоторое время освобождается отъ служенія его волѣ,—останавливается на созерцаніи самой жизни, стремится постигнуть въ вещи ея идею, а не ея отношеніе къ другимъ вещамъ. Между тѣмъ какъ для обыкновеннаго человѣка познаніе служитъ фонаремъ, который освѣщаетъ ему путь, для генія оно—солнце, которое озаряетъ для него міръ». Иными словами: художникъ отличается прежде всего наблюдательностью, способностью быстро и отчетливо подмѣчать то, что происходитъ вокругъ него и въ немъ самомъ т. е. именно обладаетъ сильно развитой

способностью направлять и сосредоточивать свое вниманіе на окружающихъ его явленіяхъ помимо какой нибудь практической цѣли.

И тоже самое свойство художника руководитъ имъ и при созданіи произведеній искусства. Творческое дарованіе заключается прежде всего въ способности заставить насъ увидѣть и подмѣтить то, что видитъ и замѣчаетъ самъ художникъ. Образы и представленія, возникшіе въ воображеніи художника и цѣликомъ поглотившіе его въ процессѣ творчества, должны теперь по возможности съ той же силой поглотить и зрителя, и читателя или слушателя. Къ этому художникъ умѣетъ принудить насъ цѣлымъ рядомъ находящихся въ его распоряженіи средствъ. Для этого онъ владѣетъ рисункомъ, стихотворнымъ и прозаическимъ ритмомъ, свѣто-тѣнью, группировкой; онъ умѣетъ произнести тѣ рѣдкія и задушевныя слова, подчеркнуть или повторить ту или иную особенность, то или иное выраженіе, и этимъ, невольно, почти противъ нашего желанія онъ съуживаетъ поле нашего сознанія, все болѣе и болѣе, какъ бы привораживая вниманіе на полотно, на разсказъ или на мраморъ.

III

На эту теорію вниманія, какъ главнаго фактора художественнаго воспріятія, можно, конечно, возразить, но вѣдь мы и сами воспринимаемъ эстетически жизнь или природу, и любоваться пейзажемъ насъ уже никто не принуждаетъ. Но воспріятіе природы, есть, несомнѣнно, лишь результатъ долгаго эстетическаго воспитанія, полученнаго именно на произведеніяхъ искусства. Оттого самое пониманіе красоты природы и развилось такъ поздно. Еще въ XVIII в. оно находилось въ зачаточномъ состояніи. Только по мѣрѣ того, какъ искусство все чаще и чаще и все ближе и ближе подходило къ изображенію природы, пріучались люди къ ея эстетической оцѣнкѣ. И тогда они стали уже способны созерцать природу совершенно такъ же, какъ это дѣлаетъ и художникъ до самаго того момента когда въ немъ проснется уже творческое побужденіе. Что эстетическая эмоція и въ этомъ случаѣ, т. е. при непосредственномъ общеніи съ природой есть также результатъ направленія

яниманія, это доказываетъ полная невозможность отдаться ему въ тѣ часы, когда мы чѣмъ либо озабочены и встревожены, т. е. умственно направляемъ наше вниманіе въ другую сторону. Правда, красота природы современнаго человѣка можетъ даже отвлечь отъ заботы и треволненій, внушивъ ему само собою спокойствіе, но здѣсь мы имѣемъ дѣло уже съ процессомъ непроизвольнаго вниманія, вслѣдствіе долгаго навыка возникающаго при первомъ толчкѣ и чисто ассоціативно.

Эстетическая эмоція есть, такимъ образомъ, то особое состояніе сознаніе, которое вызывается какимъ либо явленіемъ при напряженномъ его созерцаніи, но безъ того, чтобы это было намъ зачѣмъ либо нужно съ практической точки зрѣнія.

И подобное опредѣленіе эстетической эмоціи отнюдь не должно показаться намъ слишкомъ широкимъ, если мы вспомнимъ, что нѣсколько выше мы признали существованіе эстетической цѣнности рѣшительно у всего того, съ чѣмъ сталкивается человѣкъ. Сосредоточеніе на немъ вниманія безъ практической цѣли именно и придаетъ всякому явленію, каково бы оно ни было, эстетическую цѣнность.

Само по себѣ, въ своей психологической сущности, вниманіе происхожденія эмоціональнаго, и оно самымъ тѣснымъ образомъ связано съ дѣйствіемъ. Въ своемъ безсознательномъ видѣ вниманіе есть ничто иное, какъ направленіе дѣйствія въ сторону предмета, вызывающаго въ насъ то или иное стремленіе или по ассоціаціи, связанное съ возникшей въ насъ въ данную минуту эмоціей: таковы—позывъ къ пищѣ во время голода, порывъ къ оружію во время опасности и проч. Только при невозможности быстраго рефлекторнаго движенія происходитъ, какъ выражается Рибо, нѣкоторая *задержка* и эта-то задержка и есть уже вполнѣ отчетливо сознаваемое вниманіе, свойственное болѣе совершенной психической организаціи. Чѣмъ сильнѣе эмоція, тѣмъ сильнѣе, конечно, и порывъ къ дѣйствію, а отсюда при его невозможности и задержка. Задержка эта можетъ разрядиться въ нашемъ сознаніи въ такимъ случаяхъ только однимъ; она возбуждаетъ то, что принято называть созерцаніемъ.

Возвращаясь къ образу, уже разъ послужившему намъ для цѣлей наглядности, мы можемъ сказать, что человѣкъ, изны-

вающій среди бурныхъ схватокъ, возникшихъ отъ эмоціональнаго возбужденія желаній, властно требующихъ себѣ права на идеи-силы, на свободу духа, на прикладную соціологію и на возможность дѣйствовать, передъ лицомъ суровой неподвижности или закономѣрности всего сущаго этотъ человѣкъ становится созерцающимъ Гамлетомъ. И если въ немъ найдутся творческія способности, онъ станетъ и творить иные образы, въ немъ народятся иныя видѣнія, и ими онъ прикуетъ и другихъ людей, сдѣлаетъ и ихъ созерцающими Гамлетами, еще болѣе безпомощными и слабыми, возбужденными и страждущими.

IV.

И теперь мы можемъ уже съ увѣренностью сказать, что не одно только наслажденіе будетъ испытывать этотъ Гамлетъ, одновременно, и художникъ, и публика. Его воспаленное вниманіе, насколько онъ художникъ, можетъ быть, и изольется въ однихъ видѣніяхъ, но какъ зритель, какъ читатель, какъ слушатель, онъ испытываетъ и еще нѣчто иное.

Художественное воспріятіе, это, какъ сказалъ Гюйо, самое интенсивное и самое экстенсивное напряженіе жизненной энергіи, это чувство переданное по теоріи Льва Толстого воспринимающему искусство, заставляющее его проникнуться созерцаемыми образами, должно въ свою очередь вызвать извѣстное душевное состояніе, которое и можно было бы назвать назначеніемъ искусства. Съуженіе поля сознанія, по словамъ Рибо, ведетъ къ той неуловимой, не поддавшейся еще обслѣдованію, умственной дѣятельности, которую мы называемъ экстазомъ, если дѣло идетъ о мистикахъ, наитіемъ, когда мы говоримъ о пророкахъ, и вдохновеніемъ, когда разумѣемъ поэтовъ, музыкантовъ, художниковъ, а въ значительной степени, и ученыхъ. Мысль работаетъ здѣсь не только такими умозаключеніями, за которыми мы можемъ услѣдить, но, напротивъ, какими-то таинственными взрывами, какой-то неизвѣстной намъ «дорогой души», какъ говоритъ Пшибышевскій. Дорога эта извивается между умозаключеніями и чувствами, между воображеніемъ и логическими построеніями, между сознаніемъ и часто опаснымъ безуміемъ. Безъ этой смутной и неопредѣлимой умственной дѣя-

тельности едва ли очень многое могло бы создать человѣчество. Во всякомъ случаѣ оно искони боготворило эту способность души, надѣялось на нее и въ то же время боялось, любило ее и страдало ею. Ради этого всеблагого вдохновенія называло оно поэтовъ вѣщими ради него вѣрило оно пророкамъ, а въ наше время преклоняется передъ геніемъ.

Смутное сознаніе способности искусства пріобщить насъ къ этому внутреннему восторгу всей нашей духовной сущности и заставляетъ человѣчество лелѣять и чествовать эстетическую эмоцію. Ею важно и нужно для жизни искусство.

И вотъ этимъ-то своимъ особымъ эмоціонально-интеллектуальнымъ значеніемъ художественное творчество не только должно занимать центральное мѣсто между знаніемъ, изучающимъ законы необходимости, и моралью, устанавливающей законы долженствованія; этого мало, искусство стоитъ выше того и другого, возносся жрецовъ своихъ въ горнюю обитель чистаго разума. Не подчиняться міру необходимости или морали должно искусство, а оградить себя отъ посягательства разныхъ законовъ Гейнце, исходящихъ отъ властей предержащихъ въ редакціяхъ и издательствахъ, среди чтецовъ и зрителей. Искусство безразлично по отношенію къ морали, какъ оно безразлично и по отношенію къ истинѣ, потому что эти истина и мораль не обсолютны, а только слабо намѣчены. Эстетика правды-справедливости сама создаетъ и свою правду, и свою справедливость. И ея правда-справедливость, не доказуемая и неизмѣримая, столько разъ уже обгоняла своимъ проникновеніемъ робкія созданія размышляющаго холоднаго мозга. Недаромъ еще Ницшевскій Сократъ, не понимающій никакого искусства, кромѣ басни, спрашивалъ себя въ послѣдніе дни свои, уже склонившись надъ чашей съ ядомъ: «Можетъ быть, то, что непонятно мнѣ, не есть нѣчто такое, чего нельзя понять совсѣмъ? Можетъ быть, есть такая область мудрости, изъ которой изгнана логика? Можетъ быть, и само искусство находится въ связи съ наукой и составляетъ ея дополненіе?»

Именно въ этомъ, а не въ какомъ-нибудь другомъ смыслѣ надо понимать это служеніе искусства общественному самосознанію, которое чувствуется у насъ съ такой силой. Не передать или просто распространить какія-нибудь чувства или представленія задача яскусства. Оно даетъ гораздо больше и

даетъ самими своими образами, а вовсе не «направленіемъ», и даже не «приговоромъ», выносимымъ авторомъ. Направленіе можетъ легко показаться читателю придуманнымъ, навязчивымъ и чуждымъ. Достоевскаго и Толстого мы любимъ вовсе не за то, что они хотѣли высказать. Напротивъ. Послѣднія страницы «Преступленія и Наказанія», многое несправедливое и узко придирчивое въ «Бѣсахъ» мы принимаемъ безъ увлеченія и какъ бы даже прощаемъ великому писателю. Простить готовы мы и «Свѣчку» Толстому, и эпиграфъ «Анны Карениной». Что выше всего мы ставимъ у обоихъ писателей это вѣдь именно то смутное и трудное, даже не совсѣмъ переваренное, что клокотало въ ихъ груди. Всего болѣе мы цѣнимъ то, что высказалось почти противъ воли и съ чѣмъ съ такимъ трудомъ боролся писатель, придумывая «исходъ», «искупленіе», стараясь загладить и разъяснить. Вдохновеніе почти безсознательное и выношенное въ затаенныхъ глубинахъ души, вотъ что «важно» и «нужно», что создалъ художникъ, чѣмъ заразилъ онъ насъ, обогативъ и расширивъ наше собственное сознаніе такимъ же смутнымъ и тревожнымъ, но, конечно, безконечно меньшимъ вдохновеніемъ.

V.

Интеллектуальное значеніе искусства чувствовалось искони съ самаго нарожденія эстетики, какъ науки. Современные психофизики и антропологи, эти спенсеро-неокантіанцы разныхъ толковъ: гедонисты и альге-гедонисты, съ ихъ маленькими изслѣдованіями о золотомъ сѣченіи и сочетаніи цвѣтовъ, съ ихъ слѣпой вѣрой въ теорію игры, правда вовсе не интересуются этимъ. Не пришелъ къ какимъ-либо выводамъ въ этомъ смыслѣ и Шиллеръ, хотя «Письма объ эстетическомъ воспитаніи» съ первыхъ же строкъ какъ будто стремятся къ установленію жизненнаго значенія искусства. Но уже Кантъ пошелъ въ этомъ отношеніи по единственно вѣрному пути, положивъ начало идеалистическому направленію въ эстетикѣ. Въ основѣ его лежитъ именно своеобразная теорія Канта объ эстетическихъ идеяхъ. Когда въ «Дедукціи» эстетическаго сужденія Кантъ подошелъ къ вопросамъ искусства, онъ уже ознакомился

съ поэзіей «Золотого вѣка» нѣмецкой литературы, и его первоначальная система, изложенная въ «Аналитикѣ» ему самому показалась слишкомъ узкой. Онъ почуялъ, что еще чего-то не хватаетъ въ его построеніяхъ, и онъ ввелъ тогда рядомъ съ теоріей генія, какъ создателя новой красоты и теорію генія, какъ создатели «эстетическихъ идей». Съ точки зрѣнія идеалистической эстетики, эстетическая эмоція имѣетъ именно познавательное значеніе. Кантъ говорилъ, что эстетическая идея, создаваемая геніемъ, «оживляетъ познавательную способность». По Гегелю искусство обнаруживаетъ истину совершенно такъ-же, какъ и наука, но истина въ искуствѣ представляется намъ не только, какъ идея, но какъ идея, облеченная въ тѣ чувственныя формы, которыя наиболѣе ей соотвѣтствуютъ. Почти тоже самое говорилъ и Шопенгауеръ. «Единственная цѣль искусства,— писалъ онъ,—представить идею познанію»; только идеи здѣсь опять таки проявляется не ввидѣ «понятія», а «наглядно».

Что искусство служитъ и познавательнымъ способностямъ человѣка, эта мысль составляетъ, какъ мы видѣли, и самую первооснову эстетики правды - справедливости. Она вновь возвращаетъ насъ т. обр. къ взглядамъ создателя русской эстетики, Чернышевскаго.

Теперь, что мы вдумались, въ чемъ собственно заключается это познавательное, или вѣрнѣе, эмоціонально- интеллектуальное значеніе эстетическаго сознанія однако невозможно уже прямое возвращеніе къ Гегелю съ его отталкивавшимъ еще Чернышевскаго пренебреженіемъ къ реализму, съ чисто моральнымъ пониманіемъ идейнаго содержанія искусства, у его послѣдователей создавшимъ самую уродливую изъ всѣхъ разновидностей теоріи поэтической справедливости. Нашему холодному, изъѣденному скептицизмомъ уму будетъ трудно цѣликомъ принять и Шопенгауеровскую теорію «чистаго познанія» идей въ платоновскомъ смыслѣ, дѣлающую изъ генія-художника какого-то прорицателя. Всего болѣе удовлетворитъ насъ, мнѣ кажется, опредѣленіе эстетическихъ идей, данное еще самимъ Кантомъ въ такихъ простыхъ и понятныхъ выраженіяхъ, выставляющихъ именно то тревожное исканіе, ту ненасытную работу мысли, неуловимую и смутную, которая и составляетъ самое дорогое и завѣтное наслѣдіе, оставляемое искусствомъ въ нашей духовной сущности. «Подъ эстетической идеей я понимаю то

представленіе воображенія,—писалъ Кантъ,—которое даетъ поводъ много думать, хотя никакая опредѣленная мысль, т. е. никакое понятіе не можетъ быть адэкватнымъ ему и, слѣдовательно, никакой языкъ не въ состояніи вполнѣ его выразить и сдѣлать совершенно яснымъ».

Впечатлѣніе, производимое искусствомъ, зависитъ, такимъ образомъ, отъ способности зрителя, читателя или слушателя къ самостоятельной умственной работѣ. Искусство не только даетъ, но и требуетъ; оно вызываетъ огромное напряженіе духовныхъ силъ человѣка и основной смыслъ его коренится во взаимодѣйствіи между созданьями художниковъ и воспринимающимъ ихъ произведенія обществомъ. Теорія искусства должна бы распадаться поэтому на теорію творчества и теорію воспріятія.

---

6. Задачи литературной критики.

I.

Между художественными видѣніями, источникомъ смутныхъ, напряженныхъ размышленій, и созерцающимъ искусство человѣчествомъ стоитъ еще и этотъ поэтъ-книгочей, мыслитель, пророкъ и сатирикъ—литературный критикъ.

Въ нашей журнальной литературѣ наиболѣе распространена критика, партійная, осуждающая, производящая надъ авторомъ свой самосудъ. Критикъ начинаетъ съ заявленія, что разбираемый имъ авторъ, дѣйствительно, талантливъ, но, тотчасъ же старается пригвоздить его къ позорному столбу, и громоздя выноску на выноскѣ, цитату на цитатѣ, какъ бы добивается сознанія автора въ его винѣ. Критикъ проводитъ свою мысль, какъ сыскъ, какъ дознаніе. «Вотъ видите, что говоритъ этотъ авторъ»!—восклицаетъ онъ.—Положимъ, тутъ слова героя, повѣсти, и авторъ за нихъ не отвѣтственъ, но вотъ—смотрите, слушайте, вотъ здѣсь, вѣдь это говоритъ уже самъ авторъ. Вы понимаете теперь, чего онъ добивается; вотъ, почему ему нужны были именно эти образы, эти событія! Вотъ, что за человѣкъ, этотъ авторъ. И могло ли быть иначе? Но вѣдь это, вотъ что такое! Вотъ что все это напоминаетъ! Позоръ! Измѣна! Недомысліе и пр.»... И такъ тянутся страницы за страницами, полныя обильными цитатами и сыскными замѣчаніями. Когда же читатель, убаюканный этими умѣло сопоставленными яркими цитатами и невольно пропуская слова самаго критика, вновь почувствуетъ и, можетъ быть, даже почувствуетъ гораздо живѣе самое созданіе разбираемаго автора, когда онъ отдастся вновь своимъ думамъ, и своему восторгу, тогда критикъ наконецъ

произноситъ свой приговоръ, хотя и уничтожающій, но, увы, уже запоздалый, потому что его заранѣе предвидѣлъ читатель, а можетъ быть и не нужный, потому что собственные взгляды критика, давнымъ давно извѣстны читателю, извѣстны до одури и потому скучны и постылы...

Ну зачѣмъ нужна подобная литературная критика? Чего она добивается? Предостеречь отъ автора она не можетъ, потому что въ большинствѣ случаевъ, она говоритъ о такомъ писателѣ, котораго давно уже всѣ прочли, и прочли съ сочувствіемъ и съ интересомъ. Взгляды критика также хорошо извѣстны, и, чтобы излагать ихъ, ему никакой критики, «по поводу» вовсе не надо. Чаще всего эта критика достигаетъ лишь какъ разъ обратнаго тому, къ чему она стремится. Читатель невольно этимъ талантливымъ и умѣлымъ подборомъ цитатъ, этой яркой характеристикой еще болѣе подпадаетъ подъ очарованіе разбираемаго автора, еще сильнѣе, отчетливѣе почувствуетъ его особенности и именно тѣ особенности, которыя ненавистны критику. Вниманіе читателя естественно сосредотачится именно на нихъ, и именно ихъ то онъ и восприметъ всѣмъ своимъ помышленіемъ, и всѣмъ своимъ существомъ.

А между тѣмъ, самое-то главное вѣдь всетаки останется не разъясненнымъ. Только смутному чутью читателя предоставляется судить о томъ, почему собственно авторъ большой талантъ, въ чемъ заключается эта сила его, которую призналъ и критикъ. Равнымъ образомъ, невыясненнымъ остается и значеніе писателя. Вѣдь если онъ большой талантъ, неужели же онъ такъ таки ни на что и не нуженъ? Этого не можетъ быть. Теперь мы знаемъ уже, что всякое истинно-художественное произведеніе есть важный для жизни «источникъ раздумья»! Мы видѣли также, что, признавши ненужность хоть одного крупнаго таланта, мы принуждены будемъ признать, ненужность всей художественной литературы, какъ таковой, т. е., ненужность вообще искусства. Но въ такомъ случаѣ не лучше ли всѣми силами и стремиться къ разъясненію того, чѣмъ данный авторъ великъ, почему онъ талантъ, и какое значеніе имѣетъ этотъ новый талантъ для нашего самосознанія? Не лучше ли вдуматься въ его положительныя стороны, вдуматься въ его силу, въ то «важное для жизни», что можно почерпнуть изъ разбираемыхъ созданій искусства. Это важное для жизни,

покамѣстъ еще не сознано, оно таится лишь въ смутныхъ думахъ читателя, въ вызванныхъ авторомъ образахъ, и дѣло критика эти смутныя думы сдѣлать менѣе смутными. Критикъ прежде всего долженъ углубиться мыслью въ созданіе автора и постараться живо почувствовать, зачѣмъ они нужны ему самому. Или критикъ застылъ, закоснѣлъ, неспособенъ къ движенію, къ новымъ творческимъ размышленіямъ? Если на каждый новый порядокъ идей, проносящійся мимо него въ искусствѣ и жизни, онъ не можетъ отвѣтить ничѣмъ, кромѣ своего холоднаго «нѣтъ» и «да» сообразно тому, какъ относятся эти идеи къ его системѣ или его толку, тогда онъ сектантъ, маньакъ, судья, пророкъ, цензоръ, законодатель, все, что хотите, только не литературный критикъ.

Еще Гюйо опредѣлялъ критика, какъ того идеальнаго читателя, въ комъ произведеніе искусства, вызываетъ больше всего мыслей, но вѣдь больше всего мыслей вызываетъ именно то, что въ данномъ произведеніи лучшаго и наиболѣе сильнаго, а вовсе не то, что не удалось, что проскользнуло, не то, гдѣ дрогнула рука, гдѣ оборвалась творческая способность.

Конечно, бываетъ и такъ, что писатель недостойный, писатель не художникъ, сумѣлъ отвоевать рынокъ и повліять на читателей, извративъ ихъ художественное сознаніе, заставивъ ихъ предпочитать свое «ненастоящее искуссво» другому «настоящему». Тогда, разумѣется, дѣло критики возстать и обрушиться, раскрыть тѣ искуссныя подтасовки, какими авторъ вводитъ въ заблужденіе своихъ читателей. Такъ поступилъ Лемэтръ съ Жоржемъ Онэ. Такъ преслѣдовали наши великіе критики какого нибудь Кукольника. Но развѣ мы не благодарны имъ гораздо болѣе за ихъ статьи о Пушкинѣ и Гоголѣ, о гоголевскомъ періодѣ, объ «Наканунѣ» Тургенева или о «темномъ царствѣ» Островскаго?

II.

И совершенно такою же предствляется мнѣ задача критики и въ тѣ моменты, когда долу летятъ недавніе боги, и на ихъ мѣсто встаютъ новые божки, когда искусство старой отживающей школы ничего уже болѣе не говоритъ читателю и

начинаетъ казаться мертвымъ и застывшимъ передъ лицомъ новыхъ свѣточей. Сочувствіе критика новымъ вѣяніямъ отнюдь не должно заставить его непремѣнно врубиться въ сѣчу, и замахнуться всей силой убѣжденія на представителей старой школы. Критику предстоитъ дѣло гораздо болѣе плодотворное.

Періодъ невѣрія въ старыхъ боговъ, если только это были дѣйствительно боги, длится обыкновенно очень не долго. Очень скоро это невѣріе переходитъ въ новую вѣру. Переходъ этотъ очень мѣтко опредѣлилъ живописецъ Рѣпинъ, въ своихъ «Мысляхъ объ искусствѣ». «Смѣются,—говоритъ онъ, —надъ старыми модами, пока за выслугою лѣтъ не произведутъ ихъ въ историческіе костюмы опредѣленной эпохи. Такъ и произведенія разныхъ вѣяній въ искусствѣ старѣютъ, надоѣдаютъ и въ концѣ концевъ, попадая въ музеи, получаютъ значеніе стиля своего времени». Но этого мало. Пройдетъ моментъ перелома, и всякое истинно художественное произведеніе не только «получитъ значеніе стиля своего времени», но отвѣтитъ вновь художественному запросу, вновь оживетъ въ художественномъ воспріятіи. Оно будетъ только уже иначе понято. Его станутъ цѣнить уже сообразно новымъ требованіямъ. И эта-то переоцѣнка старыхъ цѣнностей и составляетъ первую пробу, первый искусъ созданій искусства на ихъ пути къ безсмертію. Только дѣйствительно способное на переоцѣнку, или, вѣрнѣе, переоцѣнки, потому что ихъ предстоитъ не одна, и стремится стать, не отставая отъ человѣчества, его вѣчнымъ попутчикомъ и вдохновителемъ. Вотъ эта-то переоцѣнка и составляетъ задачу критика, увлеченнаго новыми зорями искусства, по отношенію къ тому, что осталось позади.

Нѣчто подобное и происходитъ теперь у насъ на глазахъ, съ тѣхъ поръ, какъ стихъ гнѣвъ, и улеглись споры провозвѣстниковъ новаго и отстаивающихъ старое.

Когда люди новыхъ вѣяній, нѣсколько лѣтъ тому назадъ, стали писать о Фетѣ и Тютчевѣ, о Пушкинѣ и Полонскомъ, это было понято, какъ воззваніе къ поэтамъ чистаго искусства, единственно близкимъ безыдейнымъ декадентамъ. Но вѣдь это, конечно, не правда! Самое исканіе, исканіе, хотя бы и не всегда удачно, стремящееся къ философской глубинѣ, лежавшее въ основѣ Перцовскихъ сборниковъ, ясно указываетъ, что дѣло было вовсе не въ этомъ, а именно,—въ переоцѣнкѣ. И вотъ

теперь уже и Толстой, и Достоевскій въ книгахъ Шестова и Мережковскаго, ожили за ново, переработанные сообразно новымъ запросамъ воображенія и раздумья.

Но особенно характернымъ кажется мнѣ, недавняя замѣтка поэта Бальмонта о Некрасовѣ. Пока среди людей завѣтовъ одни лишь робко заговорили о Некрасовѣ, какъ о художникѣ, а другіе, въ своемъ упорномъ «ученичествѣ» недодумавшіеся вовсе ни до какого искусства, сочиняли поэту скорьби и раскаянія довольно, неумѣлыя эпитафіи, обще-русское, живое и широкое опредѣленіе Некрасова дано было именно Бальмонтомъ на страницахъ «Новаго Пути». Только послѣ этой коротенькой, но горячей статьи можно съ увѣренностью повторить, вслѣдъ за самимъ поэтомъ:

Не русскій—взглянетъ безъ любви,
На эту блѣдную, въ крови,
Кнутомъ изсѣченную Музу.

И Бальмонтъ охватилъ въ своей характеристикѣ, всего Некрасова цѣликомъ, не раздробляясь мысленно на аксессуары и идеи, пейзажи и реалистическіе образы. Онъ сказалъ намъ, что Некрасовъ—поэтъ, именно, тѣмъ самымъ за что Тургеневу казалось, будто «поэзіи то нѣтъ въ немъ ни на грошъ»:

„Образы созданные Некрасовымъ,—пишетъ Бальмонтъ,—или вѣрнѣе взятые имъ изъ русской жизни, трагичны, но въ нихъ есть красота трагичнаго. Въ нихъ есть романтическая прелесть, причиняющая намъ одновременно, и боль, и наслажденіе. Въ его творчествѣ есть и цѣлый рядъ другихъ образовъ, трагизмъ которыхъ тѣмъ ужаснѣе, что въ нихъ нѣтъ очарованія; они страшны и смѣшны, въ одно и тоже время, они несчастны и пошлы“.

И вотъ какими словами кончаетъ Бальмонтъ свое напутствіе поэту въ сердца его новыхъ будущихъ читателей:

„Некрасовъ первый посмѣвшій создать музыку диссонансовъ и живопись уродства, онъ — многослитный возгласъ боли и негодованія. Мы съ дѣтства узнаемъ черезъ него, что есть тюрьмы и больницы, чердаки и подвалы; онъ до сихъ поръ говоритъ намъ, что вотъ въ эту самую минуту, когда мы здѣсь дышемъ, есть люди, которые—задыхаются“.

Эти слова уже вовсе не повтореніе общихъ мѣстъ о Некрасовѣ. Напротивъ. Это первое признаніе поэтичности его отсутствія поэзіи, его горькой повседневности, его родного намъ чисто русскаго анти-артистическаго артизма.

Такія новыя оцѣнки, такое много разъ обновляющееся исканіе новыхъ красотъ и новыхъ глубинъ въ искусствѣ и составляютъ задачу критики.

III.

Въ такомъ пониманіи задачъ, литературной критики, она оказывается однако также служащей лишь цѣлямъ художественнаго воспріятія. Ея творческая, созидательная дѣятельность, вполнѣ соотвѣтствуетъ творческому же характеру наслажденія искусствомъ. Стремленія критика, этого поэта-книгочея, такимъ образомъ, также всецѣло сосредоточиваются на раздумьи, на проникновенномъ и тревожномъ размышленьи. Только въ такомъ смыслѣ литературный критикъ можетъ быть названъ, пророкомъ и сатирикомъ, только въ такомъ смыслѣ, онъ— публицистъ. Сама жизнь со всей ея сумятицей и со всей ея борьбой, всетаки закрыта отъ него «видѣніями видѣній», и изъ нихъ нѣтъ другого выхода, какъ въ созерцаніе и напряженную умственную работу.

Нѣтъ и не можетъ быть искусства для жизни, и нѣтъ и не можетъ быть и критики для жизни, въ смыслѣ поступковъ и дѣйствій. Жизненное назначеніе искусства, сводится лишь къ мыслямъ о жизни.

Правда Чернышевскій говорилъ намъ, когда-то, что, «поэзія есть жизнь, движеніе, дѣйствіе» и онъ былъ правъ, потому что поэзія, разумѣется, и жизнь, и движеніе, и дѣйствіе, но это — лишь идеальная жизнь, идеальное движеніе, идеальное дѣйствіе. Поэзія лишь сопутствуетъ жизни, какъ особый, ближе, чѣмъ наука, стоящій къ ней способъ умственной дѣятельности. Въ ней достигаетъ жизнь своего высшаго самосознанія. Черезъ посредство искусства, человѣкъ проникаетъ въ тайники бытія и наслаждается созерцаніемъ правды и справедливости. Черезъ посредство искусства жизнь представляется ему то плѣнительно цѣлесообразной, то безсмысленной и жестокой. И

онъ цѣпенѣетъ передъ этимъ откровеніемъ, весь погруженный въ свои думы. И лишь сама жизнь можетъ заставить его опомниться и своимъ шумнымъ бряцающимъ призовомъ повести его на поступки и дѣйствія. Въ самой дѣятельности на колеблящемся неустойчивомъ лонѣ самой жизни и отвѣтитъ только человѣкъ своими поступками и дѣйствіями на эти запросы правды и справедливости, необходимости и долженствованія, надъ которыми онъ только-что такъ упорно напрягалъ свои мыслительныя способности. И горе ему, если познавъ эту горькую истину, что долженствованіе ведетъ такъ часто на гибель, онъ захочетъ переставить въ обратномъ порядкѣ эти великіе слова: «ты долженъ, стало быть, ты можешь».

И къ чему скрывать отъ себя эту роковую разобщенность искусства, и жизни? Развѣ жизнь дѣйствій и поступковъ, не властвуетъ надъ человѣкомъ своей собственной, притягательной силой? Неужели же, дѣйствительно, нужно замѣнять ее, порывами искусства? Неужели можно предпочесть затверженное и подневольное стремленіе къ жизни, которое было-бы подогрѣто и возбуждено искусствомъ, настоящему стремленію и настоящей любви къ этой страшной, и заманчивой игрѣ, игрѣ борьбы и паденія, торжества и восторга, горя и наслажденія, которая зовется жизнью? Эстетика правды и справедливости, вѣдь такъ пышно раскрыла поэзію самой жизни, этой безудержной, порывистой и могучей жизни, вѣчно несущей дальше и дальше, въ бурѣ и грозѣ поступковъ и дѣяній, столкновеній и согласій, жизни неразгаданной и неумолимой, жизни сильной непреклонной, упоительной и ужасающей.

„Въ Туманѣ“, разсказъ Леонида Андреева.

1903 годъ начался толками и воплями, по поводу новаго разсказа Леонида Андреева.

Не привлечь къ себѣ всеобщаго вниманія и не заставить говорить о себѣ это новое произведеніе автора «Молчанія» и не могло. Можетъ быть, еще ни разу своеобразный талантъ молодого писателя не сказался такъ ярко. Здѣсь несравненно сильнѣе, чѣмъ въ своихъ прежнихъ разсказахъ и даже сильнѣе, чѣмъ въ «Молчаніи», Леонидъ Андреевъ заставилъ насъ проникнуться жуткимъ, леденящимъ сознаніемъ о непроницаемой пропасти, лежащей между человѣкомъ и человѣкомъ. Метерлинковское положеніе, что понять другого человѣка нельзя совершенно такъ же, какъ напрасно было бы и самому стараться быть понятымъ другими, что люди не слышатъ сокровеннаго плача ближняго и не видятъ его самыхъ горькихъ и потому именно и самыхъ скрытыхъ слезъ, рѣдко выступало изъ художественныхъ образовъ съ такой потрясающей очевидностью. На этомъ положеніи основанъ весь трагизмъ разсказа «Въ Туманѣ». Въ немъ вся суть. Не будь этой роковой бездны, зіяющей между сознаніями людей и болѣе всего между самыми близкими людьми, той ужасной катастрофы, къ которой стремится въ какомъ-то бѣшенствѣ, въ какой-то нестерпимой горячкѣ все повѣствованіе, не случилось бы вовсе. Самыя событія вѣдь до нельзя просты и каждодневны, отъ самаго простого и, увы, обыденнѣйшаго случая гибнетъ здѣсь одинокая и запуганная своей непонятностью человѣческая душа.

Въ самомъ дѣлѣ, вѣдь чего казалось бы проще? Ну схватилъ гимназистикъ на возрастѣ дурную болѣзнь, какъ, очень многіе, какъ, по его собственному свидѣтельству, чуть ли не всѣ его товарищи. Отчего бы, казалось, не сказать объ этомъ

отцу, отчего бы семьѣ не войти въ его положеніе, не успокоить его, не умирить скорбь его сердца. Семья его — добрая и повидимому хорошая семья. Жизнь идетъ ровно, легко, безъ лишеній и борьбы. Вѣдь даже сестру-гимназистку въ приличной, конечно, формѣ, т. е. не говоря ни слова о характерѣ болѣзни, могла бы мать предупредить, что братишка болѣнъ, что въ его комнату не надо ходить, что нѣкоторое время онъ будетъ чуждаться людей и о причинѣ его недуга не надо спрашивать. Такъ къ счастью и бываетъ кое-когда въ семьяхъ при подобныхъ обстоятельствахъ. Но дѣло именно въ томъ, что это—исключеніе, что чаще всего мальчики въ переходномъ возрастѣ, когда имъ всего нужнѣе бываетъ поддержка отца, остаются одиноки и заброшены безъ совѣта и помощи. И случается это всего чаще какъ разъ въ хорошихъ семьяхъ съ добрыми и не испорченными мальчиками, съ порядочными отцами. Недостатокъ цинизма становится между родителями и дѣтьми; невозможность нравственнымъ людямъ говорить о томъ, что гадко и отвратительно такъ, чтобы близкій и уважаемый человѣкъ почувствовалъ, что душа не погрязла въ этомъ гадкомъ и отвратительномъ, несмотря на паденіе, несмотря на то, что факты говорятъ противъ, вотъ, что останавливаетъ рѣчь, что приводитъ къ молчанію, что самыя слова дѣлаетъ хуже и возмутительнѣе молчанія. Стыдъ и безстыдство борятся и сталкиваются, переплетаются и переворачиваются въ сердцахъ, внося смятеніе и ужасъ, отчужденіе и злобу, приводя въ полное и безграничное отчаяніе.

И так проходитъ жизнь въ семьяхъ и внѣ семей, развиваясь далѣе и не останавливаясь, неся горе и гибель, не разгаданная и странная. Въ туманѣ, именно въ туманѣ, живетъ человѣкъ, эта причудливая загадка, это одновременно и одинокое и общественное животное, животное, обладающее словомъ и пытливымъ умомъ и какъ разъ именно, благодаря этому непонятое и покинутое другими, непонимающее и сомнѣвающееся, до изнеможенія и жалобъ устрашенное жизнью и въ тайнѣ взывающее къ животному инстинкту, который миритъ съ жизнью и даже дѣлаетъ нравственнѣе и чище. Человѣкъ вѣдь это—единственное въ природѣ нравственное животное, ставшее въ тоже время и единственнымъ безнравственнымъ животнымъ.

Символизмъ тумана какъ бы пронизываетъ до самаго нутра въ разсказѣ Л. Андреева. Туманъ—на улицѣ и туманъ — въ семьѣ; туманъ — въ сердцѣ и въ мысляхъ бѣднаго юноши, пока онъ лежитъ одинъ со своимъ горемъ и отчаяніемъ въ своей комнатѣ; туманъ—и въ скрытой скорби отца; и особенно густой и страшный, туманъ опъяненія и беззавѣтнаго самозабытья—въ послѣдней сценѣ, въ этомъ убійствѣ проститутки, истинно безсмысленномъ и безпощадномъ.

Особенно рѣзко чувствуется этотъ туманъ въ разговорахъ. Вотъ—разговоръ брата съ сестрой. Не очень умной и не чуткой, но доброй, хотя и поверхностной, дѣвочкѣ, хочется разсѣять тоску брата, которую она смутно чуетъ; она пришла къ нему; она шутитъ,говоритъ о пріятныхъ ему вещахъ; но какъ она мучаетъ его! Этотъ чистый мірокъ мальчиковъ и молоденькихъ дѣвушекъ сталъ теперь для него такимъ далекимъ, что даже страшно. Отверженнымъ кажется себѣ самому этотъ бѣдный, заблудшій, втянутый въ дурную жизнь, но душою чистый мальчикъ. А вотъ — разговоръ сына съ отцемъ. Опять — туманъ, туманъ, засасывающій и безъисходный. Каждый опять говоритъ не то, что надо, и не понимая ни себя ни своего собесѣдника. Отецъ вередитъ душевную рану сына своими словами объ ужасахъ дурныхъ болѣзней, и отчужденіе, которое онъ вызываетъ, кажется ему ожесточеніемъ и испорченностью. Отецъ Павла не сознаетъ, что слова его слишкомъ сильны, что они подтверждаютъ собственныя мысли мальчика. Онъ не подозрѣваетъ о поднятой его словами душевной бурѣ. Вѣдь Павелъ страдалъ такъ безотчетно, «внутри его было такъ мертвенно спокойно» именно потому, что «то, что онъ думалъ самъ о грозномъ значеніи своей болѣзни грозно подтверждалось книгами, въ которыя онъ вѣрилъ, умными иностранными словами и цифрами, непоколебимыми и твердыми, какъ смерть. Кто-то большой, умный и всезнающій говорилъ со стороны о его гибели, и въ спокойномъ безстрастіи его словъ было что-то фатальное, не оставляющее надеждъ жалкому человѣку». И отсюда это — «Застрѣлюсь», «Пусть! Я не стану лечиться. Лучше я умру» и новый туманъ отчаянія и непониманія....

Но туманъ еще ростетъ и сгущается; онъ переходитъ въ настоящій бредъ и кошмаръ, въ какое-то двойное умопомѣшательство, когда Павелъ сходится съ Катюшей. И какъ прав-

дивъ, до боли до одури правдивъ этотъ потрясающій разговоръ съ Катюшей въ дурманѣ опъяненія и взаимной ненависти, принявшей обличье любви! Каждый говоритъ тутъ о своемъ и отъ себя, не слушая и не обращая вниманія на другого. Всегда страшна и убійственна случайная близость двухъ совершенно чуждыхъ другъ другу людей. М. б. это-то и страшнѣе всего въ проституціи, потому что тутъ невольно проституируется и заглушается уже не только тѣло, но и духовная сущность человѣка.

Катюша давно погрязла въ смрадномъ туманѣ самозабытья среди той утратившей всякій смыслъ, позорной жизни, на которую обречены подобныя ей жертвы нашихъ безчеловѣчныхъ нравовъ. Теперь ей дали кислаго пива въ портерной, она пьяна и сдѣлала скандалъ, за что ее грубо вытолкали на улицу, оскорбили, м. б. и надругались надъ ней. Кто такой Павелъ, зачѣмъ ей знать! Она давно не замѣчаетъ уже сотни такихъ же Павловъ, мужчинъ, мальчиковъ, стариковъ, добрыхъ и злыхъ, красивыхъ и уродливыхъ, которые не стыдятся передъ ней и передъ которыми не стыдится и она. Павелъ купилъ водки и пришелъ къ ней, и она изливаетъ передъ нимъ свое негодованіе по поводу кислаго пива и того, что случилось въ портерной; она думаетъ вслухъ и даже не ждетъ сочувствія. Не ждетъ сочувствія и Павелъ, рѣшившій, что онъ погибъ, что онъ развратникъ, что онъ отверженный, что любовь къ Соничкѣ, которой онъ больше недостоинъ, онъ долженъ вытравить отъ своего сердца. И вотъ, со злымъ отчаяніемъ въ его непримиренномъ и наболѣвшемъ отъ тяжелыхъ думъ мозгу ему начинаетъ казаться, что его Соничка теперь можетъ быть только вотъ такая Катюша. Онъ дразнитъ свою душевную боль, онъ ищетъ гнѣвнаго наслажденія въ самоистязаніи и настойчиво называетъ Катюшу Соничкой. Кто тутъ съ нимъ такъ близко не все-ли ему равно? Какое ему дѣло до того, что жалкому уму Катюши это имя Соничка кажется новымъ оскорбленіемъ? Вѣдь оба они, и Катюша, и Павелъ въ сущности чувствуютъ только себя самихъ! Но вотъ открылась вдругъ чужая личность, она проснулась въ сознаніи и Павла, и Катюши неожиданно и властно. Тутъ какъ будто разсѣялся туманъ и прояснилась истинная связь этихъ людей, ихъ взаимная ненависть, ненависть палача и жертвы...

А потомъ снова туманъ, туманъ озлобленія и туманъ убійства, который смѣнится и туманомъ возмездія, такого же рокового, такого же безличнаго, такого же непонятнаго. Какъ холодную и совсѣмъ безразличную къ его душевной тоскѣ неизбѣжность приметъ, конечно, это возмездіе Павелъ. Какъ неизбѣжность примѣнятъ къ нему это возмездіе и тѣ, кто, сдѣлавъ свое дѣло, умоютъ себѣ руки. И они вѣдь также поступятъ съ Павломъ въ полу-безсознательномъ туманѣ. Въ туманѣ ужасномъ и страшномъ переживетъ это возмездіе и семья Павла...

Такова художественная сущность разсказа Л. Андреева, но ни критика ни большая часть читающей публики ничего этого въ немъ, конечно, не увидѣла.

Что-то важное, большое, серьезное почуялось только болѣе отзывчивой молодежи съ упругими и гибкими мозгами, открытыми для новыхъ воспріятій. Присяжный же чтецъ беллетристики, такъ наз. широкая публика, съ одеревенѣвшимъ среди жизненной сутолки умомъ, направленнымъ только на полезное, потрясенный разсказомъ Андреева, сталъ истиннымъ «дуракомъ ритма», и не въ томъ значеніи, въ какомъ употребилъ это выраженіе Ницше въ своей «Веселой наукѣ», а еще въ другомъ, значительно худшемъ; читатель — публика вовсе не поддался мыслямъ автора; онъ былъ одураченъ подкупающимъ ритмизмомъ художественности не въ томъ смыслѣ, что принялъ искусство за явь, съ нимъ случилось иное; онъ совсѣмъ не понялъ автора и обезумѣвъ, испугался, пришелъ въ безсмысленное умственное замѣшательство и потрясенный силой художественнаго проникновенія, какъ это ему столько разъ уже случалось отъ «Разбойниковъ» Шиллера до Assomoir'а Золя, онъ завопилъ своимъ громкимъ и безстыднымъ голосомъ ничего незначущее: «карраауулъ»!.. Этимъ крикомъ, конечно, немедленно воспользовались и всѣ разнообразные стражи литературной безопасности. Передъ ними раскрылось такое широкое поле примѣненія ихъ талантовъ. Прежде другихъ отозвался г. Буренинъ, у котораго всегда на готовѣ любезный мѣщанскому вкусу стягъ условной морали. «Безнравственно!» зазвучало и завыло тогда уже отовсюду что-то такое безличное и безформенное, что то смутное и нескладное не то общественная совѣсть, вся испещренная пятнами заблужденій, вѣко-

выхъ ошибокъ и лицемѣрія, не то завѣтная людская пошлость, такая плоская, слизистая и пресмыкающаяся...

И въ этой-то сумятицѣ площадкою безумія мелькнуло имя дорогое всякому русскому человѣку, имя, которое никто не привыкъ связывать съ чѣмъ-нибудь подобнымъ.

Въ открытомъ письмѣ г. Буренину, напечатанномъ въ «Новомъ Времени», графиня С. А. Толстая не мало не усумнившись и, конечно, не отдавая себѣ достаточно ясно отчета въ томъ, что она дѣлаетъ, написала не болѣе не менѣе, какъ слѣдующее: «Въ разсказахъ Андреева чувствуется что онъ любитъ, наслаждается низостью явленій порочной человѣческой жазни, и этой любовью къ пороку заражаетъ неразвитую, морально еще не чистоплотную, какъ выразился г. Буренинъ, читающую публику и молодежь, не умѣющую разобраться въ жизни и низко повторяющую излюбленную, безсмысленную фразу: Да вѣдь это сама жизнь!» И этимъ письмомъ графиня С А. имѣла большой литературный успѣхъ. Мысль ея привилась, разрослась пожаромъ, повторялась сотни разъ, а г. Антонъ Крайній въ «Новомъ Пути» даже облекъ ее въ болѣе художественную форму. «Яркость описаній и сила разсказа только подтверждаютъ,— пишетъ г. Антонъ Крайній, — характерную особенность его и всѣхъ вообще послѣднихъ произведеній писателя. Г. Андреевъ не владѣетъ ни своимъ замысломъ, ни чертами подробностей въ разсказахъ—онъ начиная писать дѣлается ихъ рабомъ. Та, если хотите, безкорыстная любовь къ грязи, зародышъ которой живетъ въ каждомъ человѣкѣ,—въ г. Андреевѣ и его произведеніяхъ достигла пышнаго, едва-ли не болѣзненнаго развитія. Онъ какъ будто сидитъ на краю дороги послѣ осенняго дождя, медленно забираетъ рукой жидкую грязь и, сжимая пальцы, любуется, какъ она глюкаетъ и ползетъ внизъ».

Ну какъ назвать такія бездоказательныя, но поистинѣ «глюкающія и ползущія внизъ» обвиненія противъ молодого автора? Неужели граф. А. С. Толстая не почувствовала, что она вѣдь просто на просто оклеветала Леонида Андреева, оклеветала прикрывшись тѣмъ священнымъ именемъ, которое такъ больно, обидно и досадно видѣть рядомъ съ именемъ г. Буренина. Пусть клевещутъ, пусть поносятъ и изощряются въ критическомъ ухарствѣ «глюкающихъ» словъ! Это въ порядкѣ вещей и на это остается отвѣтить только равнодушнымъ:

испалать! Но что въ этой смрадной кухнѣ дѣлать «женѣ и другу» величайшаго писателя русской земли, свѣтлаго и высокаго учителя жизни?

И какъ не вспомнилось граф. С. А. Толстой, что самъ Л. Н. перевелъ извѣстную повѣсть Мопассана, гдѣ братъ бросается на сестру въ публичномъ домѣ? Почему ее не возмутилъ этотъ разсказъ, которому по изображенію распутной жизни, пожалуй, даже уступитъ «Въ Туманѣ»? Почему ей и въ голову, конечно, не могло прійти, что Мопассанъ или Левъ Толстой «наслаждаются низостью явленій порочной человѣческой жизни»? Да, тотъ разсказъ кончался морализующимъ возгласомъ: «вы всѣ живете со своими сестрами!» Но развѣ изъ текста разсказа Леонида Андреева не раздается такой же изступленный стонъ: «вы всѣ развратники и вы всѣ убиваете женщину; это вы создали и убили проститутку, вашу жертву и вашего палача въ одно и тоже время!» Только у Андреева образъ еще мрачнѣе, еще ужаснѣе. Онъ роднится съ страстнымъ рыданіемъ ищущей нравственнаго начала въ жизни «Исповѣди горячаго сердца въ анекдотахъ» Ивана Карамазова: близокъ онъ и отвратительнымъ галлюцинаціямъ Свидригайлова. Это все таже давящая человѣчество Карамозовщина, неразгаданная и мрачная.

Но клевета опасна; она опасна тѣмъ, что нѣтъ ничего болѣе заразительнаго клеветы. Клевета, родившаяся въ обезумѣвшемъ отъ ритма читателѣ и критикѣ росла и развивалась, захватывая все шире и глубже. Особенно «углубилъ» ее г. Розановъ, какъ извѣстно получившій отъ своихъ поклонниковъ жалованную грамоту на глубину. «Разсказы Андреева,— пишетъ г. Розановъ,—имѣютъ своимъ потребителемъ огромный, необозримый теперь контингентъ безсемейнаго люда, который фактически не испыталъ чистаго отношенія къ чистому роднику жизни; который несчастною своею жизнью уже подготовленъ къ ожиданію всяческой здѣсь грязи, и немножко возбужденъ въ сторону этихъ ожиданій. Гдѣ есть потребитель— явится и товаръ. Всѣ эти зрѣлища мальчишекъ, возящихся съ проститутками, и невозможныхъ похожденій оборванцевъ и присоединяющагося къ нимъ студента появились въ литературѣ на той почвѣ, что слишкомъ разросся контингентъ людей безъ родства, безъ племени, безъ матери и сестеръ. Ибо возможно-

ли, имѣя сестру, уважая мать, любя жену или невѣстку, читать такое невыносимое трактованіе «женщины вообще», которая разлагается на серію этихъ дорогихъ намъ всѣмъ любимыхъ существъ? Когда женщина перестала представляться сестрою, женою, дочерью, матерью... ну тогда стало возможно всяческое на нее воззрѣніе». Кого собственно разумѣлъ г. Розановъ подъ этими «людьми безъ родства безъ племени», конечно, трудно сказать и весьма вѣроятно, что и самъ «глубокій» г. Розанавъ этого незнаетъ. Это «глубокое» замѣчаніе весьма вѣроятно возникло изъ свойственнаго г. Розанову сожалѣнія о томъ, что семейное начало не достаточно прославляется, что въ нашихъ церквахъ не достаточно часто изображаютъ бракъ въ Канѣ Галилейскомъ и вовсе не пользуются иллюстраціями къ Шиллеревской «Пѣсни о колоколѣ»; но всякій человѣкъ, незнакомый съ «глубиной» г. Розанова, конечно, пойметъ подъ «людьми безъ родства безъ племени» трудовую русскую интеллигенцію, на западѣ, куда она стремится за недостижимымъ на родинѣ образованіемъ, заставившую себя такъ сильно уважать именно за свои чисто стоическіе, пуританскіе нравы. И такимъ образомъ опять клевета столь же не нужная, ничемъ невызванная, нелѣпая и злая.

Отстаивать нравственность какого нибудь художественнаго произведенія всегда скучно, противно и главное безполезно. Обвиненія въ безнравственности всегда въ концѣ концовъ падаютъ сами собою безъ чьего-либо вмѣшательства и всегда гдѣ-то позади все-таки остаются люди, считающіе и Боккаччьо порнографомъ, которыхъ ужъ никакъ не переубѣдишь. На нихъ очень скоро впрочемъ перестаютъ обращать вниманіе. Забудется, конечно, со временемъ и весь этотъ безумный шумъ и гамъ по поводу «Въ Туманѣ» и тогда-то и обнаружится, что сущность разсказа, какъ я и старался показать, вовсе не въ сношеніяхъ зеленой молодежи съ продажными женщинами, а въ чемъ-то иномъ, гораздо болѣе общемъ и глубокомъ. Однако и этотъ, такъ сказать, частный вопросъ, составляющій внѣшній и болѣе осязательный интересъ повѣствованія, если приглядѣться къ нему попристальнѣе, можетъ навести на нѣкоторыя весьма любопытныя соображенія, которыя поспособствуютъ пониманію одной изъ существеннѣйшихъ чертъ художественнаго воспроизведенія.

Минуя вопросъ о томъ, позволительно ли въ священную обитель красоты заводить женщинъ, одѣтыхъ въ гусарскія чакчиры и дѣлающихъ скандалы въ портерныхъ, можетъ ли искусство вѣдаться съ «постыдными и грязными болѣзнями, о которыхъ люди говорятъ тайкомъ глумливымъ шопотомъ» и еще со «склянками съ мутной жидкостью и желтыми противными ярлыками», постараемся же вникнуть въ то, какъ говоритъ обо всемъ этомъ Леонидъ Андреевъ.

Герой разсказа «Въ туманѣ» составляетъ полную противоположность героя недавно также сильно прокричавшей пьесы Бріё, «l'Avarié». Герой Бріё остался въ жизни. Несмотря на предостереженіе врача онъ женился, не желая портить себѣ существованіе изъ-за несчастнаго случая, въ которомъ онъ нисколько не болѣе повиненъ, чѣмъ любой изъ его друзей и знакомыхъ. У перваго же его ребенка оказываются однако признаки болѣзни и отсюда семейный разладъ и полное замѣшательство. Совершенно иначе смотритъ на дѣло Павелъ. Онъ болѣнъ не серьезно. По экспертизѣ прив.-доц. Манасеина у него «такъ называемый перелой (gonorrhea), излѣчивающійся при надлежащемъ пользованіи безъ всякихъ слѣдовъ въ теченіи $1^1/_2$—2 мѣсяцевъ». И тѣмъ не менѣе онъ назвалъ себя развратникомъ и грязнымъ, возмутился духомъ и ожесточился. Онъ вырвалъ изъ своей души чистую любовь, которой, какъ ему казалось, онъ болѣе недостоинъ, и бросился въ отчаяніи и очертя голову, прочь изъ жизни; погибъ озлобленный вмѣстѣ съ столь же озлобленной и столь же несчастной союзницей по безпутству, жертвой и палачемъ въ то же время. Павелъ такимъ образомъ погибъ въ покаянномъ крикѣ сердечной боли, ринулся въ бездну неожиданно раскрывшагося передъ нимъ потрясающаго исхода. Свое положеніе отъ самаго паденія до позорной болѣзни включительно, онъ прочувствовалъ, глубоко— трагически. Трагически прочувствовали его судьбу и всѣ тѣ, кто прочелъ съ симпатіей и сочувствіемъ эту повѣсть Л. Андреева. И что такой читатель отнюдь не оказался тутъ Ницшевскимъ «дуракомъ ритма» показываетъ сообщеніе того же самаго прив.-доц. Манасеина, что съ заявленіями вродѣ: «застрѣлюсь», «лучше я умру», «слишкомъ часто приходится встрѣчаться врачамъ-практикамъ»; по словамъ прив.-доц. Манасеина, случалось, что «даже совершенно выздоровѣвшіе, кон-

чали жизнь самоубійствомъ, вообразивъ, будто они снова зае болѣли».

Рядомъ съ такимъ трагическимъ отношеніемъ къ подобнымъ «несчастнымъ случаямъ», несомнѣнно, возможно однако и другое, такъ сказать, спокойно трезвое. И оно, конечно, не имѣетъ ничего общаго съ преступнымъ легкомысліемъ героя Бріё. Оно говоритъ просто и основательно: «лѣчись». Представители его, прежде всего, тѣ товарищи Павла, которые хладнокровно перенесли ту же болѣзнь и вовсе не терзались отъ того, что они развратники, хотя многіе изъ нихъ были гораздо развращеннѣе Павла. Этой-же точки зрѣнія придерживается и самъ разъяснившій характеръ болѣзни Павла прив.-доц. Манасеинъ, замѣтка котораго, «Въ медицинскомъ туманѣ», почему-то пріютилась черезъ полгода послѣ выхода разсказа Л. Андреева въ «Новомъ пути». Г. Манасеинъ отнюдь не скрываетъ отъ насъ, что въ Россіи 5.000,000 сифилитиковъ, что перелоемъ болѣютъ даже маленькія дѣвочки и мальчики, вслѣдствіи «чисто, случайнаго зараженія»; но это нисколько его не смущаетъ. Выдающіеся авторитеты, Фурнье, Лонгъ, Тарновскій, доказали «прекрасное теченіе даже сифилиса при надлежащемъ лѣченіи», и г. Манасеинъ, поэтому, самымъ категорическимъ образомъ, порицаетъ слишкомъ горячій тонъ Л. Андреева, видя тутъ нѣчто даже патологическое. «Къ чему, спрашиваетъ онъ, такъ сгущать краски и приводить въ такой ужасъ, и героя, и всѣхъ читателей», указывая «на вырожденіе не только цѣлыхъ поколѣній, но даже странъ, на психическія разстройства со всѣми ужасами безумія и маразма»? И дѣйствительно, если «при надлежащемъ лѣченіи» всѣ болѣзни такого рода могутъ пройти безслѣдно, то зачѣмъ все это отчаяніе и весь этотъ трагизмъ? Всякому понимающему науку, напротивъ, тогда должна была бы рисоваться такая тихая и заманчивая идиллія, въ которой положимъ семья какъ бы окружена ядовитымъ кольцомъ проституціи, съ ея разрушительными болѣзнями, и эта проституція изрыгаетъ свое скверное, смертоносное дыханіе на семью, черезъ мужей, отцовъ, сыновей, а среди недостаточныхъ классовъ и черезъ дочерей, женъ, сестеръ и самихъ матерей; но за то все это покрываетъ и какъ бы вѣнчаетъ своими благодѣяніями спасительная медицина, излѣчивающая болѣзни безъ всякихъ послѣдствій и приводящая, такимъ образомъ, все въ полное равновѣсіе и

великолѣпіе. Такую точку зрѣнія, въ противоположность трагической, послѣ разъясненій г. Манасеина, можно было бы назвать уже не только спокойно трезвой, но еще утѣшительно-медицинской.

Спрашивается теперь, какой же изъ этихъ двухъ взглядовъ на вещи правильнѣе, полезнѣе, человѣчнѣе? Который изъ нихъ, хотя бы въ зародышѣ, хотя бы самое крошечное зернышко, содержитъ въ себѣ истинно цѣлебнаго начала въ этомъ общечеловѣческомъ, великомъ и губительномъ недугѣ? Я ставлю этотъ вопросъ, даже допустивши, что всѣ 5.000,000, а можетъ быть и больше на самомъ-то дѣлѣ, русскихъ сифилитиковъ, всѣ маленькія дѣвочки и мальчики, страдающіе перелоемъ или иными болѣзнями того же характера, благопріобрѣтенными или наслѣдственными, не только могутъ быть подвергнуты «надлежащему» лѣченію, что по слишкомъ очевидной причинѣ не допустимо, но, скажемъ, даже дѣйствительно были бы окончательно и безслѣдно вылѣчены?

Отвѣтъ на этотъ вопросъ въ категорической формѣ едва ли можетъ понадобиться. Всякій, кто не находится въ настоящемъ «медицинскомъ туманѣ», вѣдь носитъ его въ своемъ сердцѣ. Ну, конечно, отнюдь не утѣшительно по медицински, относясь къ ужасу разврата, можно сдѣлать хоть одинъ шагъ въ сторону исхода изъ того удушья, въ которомъ страждетъ человѣчество! Конечно, не медицина спасетъ его отъ смраднаго дыханія проституціи и венерическихъ болѣзней! Медицина— пальятивъ жалкій и ничтожный. Даже самая возможность примѣненія «надлежащимъ» образомъ медицины, зависитъ отъ того болѣе общаго соціальнаго вопроса, съ которымъ слишкомъ тѣсно связано все, что касается и семьи, и судьбы дѣтей, и всѣхъ разновидностей любовныхъ отношеній съ ихъ главнымъ и самымъ убійственнымъ бичемъ въ современной жизни, съ куплей и продажей человѣческаго тѣла. Но даже оставивъ соціальные устои общества, что значитъ медицина передъ лицомъ этого жгучаго вопроса о человѣческой личности, загнанной и загубленной, личности, содержащей въ себѣ такѣ безконечно много великихъ духовныхъ возможностей, а въ жестокихъ объятіяхъ разврата падающей ниже простой животности, ниже скота, падающей ниже самаго жалкаго растительнаго прозябанія!

И мало этого. Встать на медицински—утѣшительную точку зрѣнія, значитъ встать на точку зрѣнія непростительнаго легкомыслія. Всякое увлеченіе пальятивами, каковы бы они не были, всякое сосредоточеніе вниманія исключительно на разныхъ медицинскихъ способахъ, обязательныхъ страхованіяхъ и кассахъ взаимопомощи, затѣмняетъ и заглушаетъ истинное положеніе вопроса. Утѣшительное легкомысліе, это—жалкая мечта о заштопываніи зіяющихъ дыръ человѣческой жизни. И, увы, какъ безгранично человѣческое легкомысліе, какъ любитъ оно во всѣхъ своихъ скорбяхъ взывать къ медицинѣ, къ страхованію и къ кассамъ взаимопомощи!

Оттого-то всякому, кто подступаетъ къ одному изъ великихъ вопросовъ человѣческой жизни, будь то въ ученомъ изслѣдованіи или въ публицистической статьѣ, будь то въ художественномъ произведеніи, нужно развить въ себѣ одно маленькое качество, самое необходимое и самое первое. Только имъ можно ударить по зачерствѣлому человѣческому сердцу и по его застывшимъ мозгамъ, чтобы выбить изъ нихъ легкомысліе—утѣшеніе, чтобы заставить мыслить и соображать. Качество это—сила, сила изображенія, сила чувства и сила убѣжденія.

Сила и составляетъ основную черту разсказа Леонида Андреева «Въ туманѣ». Здѣсь проявилась она еще больше, чѣмъ въ другихъ современныхъ повѣстяхъ, подъ вліяніемъ Горькаго, цѣликомъ охваченныхъ культомъ силы. Это сила и заставила затрепетать всѣхъ малодушныхъ читателей Андреева. Это она ввергла ихъ въ душевное смятеніе и паническій ужасъ, лишивъ ихъ всякаго пониманія, художественнаго, нравственнаго и общественнаго. Тяжела какъ будто оказалась Сенькѣ шапка, и не сразу ему отвыкнуть отъ ночного колпака, подъ которымъ ему такъ уютно дремлется въ тихихъ грезахъ о далекомъ, едва ли достижимомъ лучшемъ будущимъ. И сила необходима искусству. Оно всегда обновляется, какъ только проявится въ немъ сила. Силу отмѣтилъ Сентъ-Бёвъ, когда старался охарактеризовать новое направленіе французской мысли по поводу «Г-жи Бовари» Флобера. Силу стремились заимствовать у Бальзака и Стендаля французскіе натуралисты отъ Золя до Мопассана. Сила влекла и Бодлера къ Эдгару По.

На значеніе силы въ художественномъ творчествѣ указывалъ

еще Иммануилъ Кантъ, когда онъ говорилъ, что «каждый эффектъ энергическаго типа, который возбуждаетъ сознаніе нашихъ силъ для преодолѣнія всякаго противодѣйствія, есть эстетически высокій». Съ этой точки зрѣнія судилъ Кантъ даже о томъ, что можетъ быть возвышеннаго, т. е. эстетическаго, въ религіозномъ чувствѣ. Только тогда наступаетъ вновь нарушенное вѣками великое родство представленія о единствѣ мірозданія съ представленіемъ о красотѣ, когда искусство возбуждаетъ въ насъ «эффектъ энергическаго типа». Тогда появляется трагедія, приносящая съ собою божественное вдохновеніе. Именно въ немъ-то и таится откровеніе, творческое, бодрящее, призывающее на борьбу въ себѣ самомъ и внѣ себя. Напротивъ, «изложеніе религіи, говоритъ Кантъ, которое рекомендуетъ пресмыкающееся и низменное исканіе милости и льстивость, которое уничтожаетъ въ насъ всякое довѣріе къ своей собственной способности противодѣйствовать злу, вмѣсто того, чтобы возбудить въ насъ энергическую рѣшимость пустить въ ходъ всѣ силы для преодолѣнія склонности, которое внушаетъ ложное смиреніе въ самопрезрѣніи, въ лицемѣрномъ и визгливомъ раскаяніи и въ страдательномъ настроеніи духа, находящее единственное средство, чтобы поправиться высшему существу,—отнюдь не совмѣстимо съ тѣмъ, что относится къ красотѣ и еще менѣе имѣетъ отношенія къ тому, что называется возвышенностью душевнаго настроенія».

Усвоивши себѣ уваженіе къ силѣ, какъ къ принципу художественнаго творчества, всего яснѣе поймешь, что какъ выразился тотъ же Кантъ, «романы, слезливыя трагедіи, плоскія нравственныя предписанія, которыя носятся съ такъ называемыми (хотя и ложно) благородными настроеніями, на самомъ дѣлѣ дѣлаютъ сердце вялымъ, не чувствительнымъ къ строгимъ предписаніямъ долга, неспособнымъ къ уваженію ни достоинства человѣка, ни его правъ». Но вотъ этихъ-то «плоскихъ нравственныхъ предписаній», любезныхъ «вялымъ сердцамъ» измельчавшаго духовно мѣщанства, и нѣтъ болѣе въ современной передовой русской повѣсти. Ихъ вытѣснила сила.

Разсказы „Знанія“.

Страстно, неудержимо манитъ къ себѣ художника природа. Причудливые изгибы ея очертаній и вѣчно мѣняющіеся переливы ея красокъ вонзаются въ его сознаніе и громоздятся въ его памяти. Ему не уйти отъ природы и не насытиться ею. И эти впечатлѣнія отъ самой жизни, широко распахнувшейся передъ вниманіемъ художника, трепещутъ въ его душѣ и настоятельно, властно просятся наружу. Но художникъ стоитъ передъ природой въ сознаніи своего безсилія, жалкій и ошеломленный. Передъ великолѣпіемъ природы вѣдь такъ ничтожны всѣ средства воспроизведенія! Передъ громадой мірозданія такъ немощно искусство! Тысячелѣтія прошли съ тѣхъ поръ, какъ человѣкъ впервые изобразилъ въ линіяхъ и краскахъ фигуру животнаго или сцену охоты вродѣ тѣхъ, которые были найдены Греемъ въ асвтралійскихъ пещерахъ; тысячелѣтія развивалъ человѣкъ свою способность эстетическаго творчества, изобрѣталъ краски, учился перспективѣ, работалъ надъ художественной техникой. Школы создавались за школами; возникали новые пріемы, новые способы выраженія; совершенствовались, то рисунокъ, то освѣщеніе, а природа оставалась все такой же неразгаданной и таинственной, неуловимой и неподатливой.

Но каждый часъ жизни человѣчества создаетъ новые образы въ искусствѣ и открываетъ новыя красоты въ природѣ.

Какова бы ни была его техника, каковы бы ни были его пріемы, художникъ все-таки празднуетъ свою побѣду надъ природой. Эта побѣда необходима и неизбѣжна. Каждый разъ, какъ художникъ, усвоивъ себѣ какой нибудь уголъ зрѣнія, какой нибудь условный принципъ изображенія, искренно и съ вѣрой въ свою правоту возьмется за рѣзецъ, за палитру,

выразитъ свои образы словомъ, онъ торжествуетъ надъ своимъ безсиліемъ и вторитъ вѣчному творчеству вселенной. Онъ заставляетъ трепетать дыханіемъ жизни другую, свою собственную, воображаемую имъ природу. Какъ на странномъ, своеобразномъ барельефѣ молодого польскаго скульптора Бѣгаса, мощныя, огромныя руки упираются въ «Книгу жизни», и надъ раскрытыми ея страницами встаетъ сначала чуть намѣченная, а далѣе все ярче и ярче вырисовывающаяся фигура человѣка съ пытливымъ взоромъ и съ вдумчиво склонившимся челомъ, такъ и изъ этого неустойчиваго, неяснаго текста природы, изъ этой неразборчивой, написанной на чуждомъ намъ языкѣ настоящей, всѣмъ намъ такъ близко и въ тоже время такъ смутно знакомой, «книги жизни» встаетъ неудержимо цѣлый сонмъ художественныхъ образовъ. А между ними и жизнью, между художественнымъ воспроизведеніемъ и природой, мучаются и изнываютъ въ трудѣ могучія, творческія руки художника. Искусство есть величайшее проявленіе человѣческаго сознанія именно потому, что примирившись съ пессимизмомъ познанія, махнувъ рукой на неприступный міръ въ себѣ, художникъ воздвигаетъ свой собственный, живущій въ немъ, имъ самимъ задуманный, новый міръ художественной видимости.

Много разъ чоловѣчество спрашивало себя, зачѣмъ нуженъ этотъ міръ подраженія и призраковъ? И до сихъ поръ оно не нашло еще окончательнаго отвѣта на этотъ вопросъ. Только въ тревогѣ полузнанія, почти безсознательно оно чувствуетъ, что безъ образовъ искусства оно не можетъ и не станетъ жить...

Вотъ теперь вниманіе читающей публики сосредоточилось на небольшихъ, одинаково изданныхъ «Знаніемъ», сборникахъ разсказовъ Куприна, Бунина, Телешева, Юшкевича и Серафимовича. Зачѣмъ они намъ? Что открыли они въ великой «Книгѣ жизни»?

По словамъ обозрѣвателя «Міра Божія» эта группа молодыхъ писателей теперь впервые прочтетъ о себѣ журнальные отзывы. Это—первыя «жабы» (какъ называлъ Золя рецензіи), которыя имъ придется проглотить. И позднѣе ихъ желудки, конечно, привыкнутъ къ этимъ «жабамъ», потому что «жабы» похвалъ и порицаній неизбѣжное блюдо на пиршествѣ искусства. Въ этомъ очеркѣ мнѣ хотѣлось бы, однако, совсѣмъ не брать

на себя эту кулинарную задачу. Мнѣ хотѣлось бы не подносить никакой «жабы» молодымъ писателямъ. Если критикъ вообще зачѣмъ нибудь нуженъ, то прежде всего нуженъ критикъ-другъ, критикъ-сотрудникъ. Именно онъ проведетъ читателя сквозь всѣ извилины разнообразныхъ исканій художника къ той таинственной «книгѣ жизни», изъ которой онъ почерпнулъ основныя черты созданныхъ его воображеніемъ образовъ. Правда, критикъ пойдетъ м. б. и своимъ собственнымъ путемъ, сообразно своимъ собственнымъ запросамъ и м. б. даже онъ разойдется въ этомъ отношеніи съ самимъ авторомъ, не угадаетъ процесса творчества, вызвавшаго къ жизни ту или иную картину, но онъ все-таки поспособствуетъ установленію того, чѣмъ данное произведеніе искусства «важно для жизни», что принесло оно человѣческому самосознанію. И въ этомъ отношеніи онъ и окажется сотрудникомъ. При существованіи подобной критики, какимъ бы отвлеченнымъ, парящимъ надъ жизнью жрецомъ чистаго искусства не являлся художникъ, его произведенія, волею неволей станутъ двигателями общественнаго роста, послужатъ и самой жизни, повліяютъ на нее, окажутся рычагомъ или поршнемъ въ ея жгучей страдѣ.

Проникновенный взоръ художника и его болѣе отзывчивое чувство заставляютъ насъ нехотя, помимо воли, прокладывать себѣ путь въ тайники природы, въ таинственную «книгу жизни». Черезъ посредство художественныхъ образовъ въ сознаніи читателя отлагаются такія черты, такія особенности окружающей насъ дѣйствительности, которыхъ никогда не сможетъ отмѣтить одна только познавательная способность, которыя не отразятся ни въ какихъ актахъ и которыя не подвести ни подъ какую графу статистическихъ наблюденій. И сама личность художника, съ которой мы такъ тѣсно сживаемся, и она сама также обогащаетъ наше сознаніе, вливаетъ въ нашу духовную сущность цѣлый сонмъ еще неизвѣданныхъ или дремавшихъ въ насъ, ощущеній, чувствованій, настроеній.

Объективная, или кажущаяся объективной, правда жизни и своеобразная, творческая личность художника, вотъ тѣ два основныхъ направленія, по которымъ движется интересъ зрителя, читателя или слушателя. И по нимъ же стремится, м. б. иногда и опережая ихъ въ своихъ поискахъ, и литературная критика...

* *
*

Пестрѣющіе и мелькающіе передъ глазами очерки Куприна, Бунина, Серафимовича, Юшкевича и Телешова въ какой-то бѣшенной скачкѣ все время переносятъ насъ отъ далекой Сибири къ такъ называемой «чертѣ осѣдлости» евреевъ, отъ полярныхъ странъ къ знойнымъ городамъ юга Россіи. Но среди всего этого разнообразія обстановокъ дѣйствія, мѣстностей, различныхъ слоевъ населенія, повсюду встаетъ передъ нами все тотъ же простой русскій обыватель, безхитростный и безцвѣтный. Всѣ эти разнообразные образы обыденны, каждодневны и часто сѣры. Жизнь, которая проходитъ здѣсь передъ нами, жизнь заурядныхъ, маленькихъ людей; это та жизнь, мимо которой мы, въ большинствѣ случаевъ, проходимъ, даже вовсе не замѣчая ея: слишкомъ ужъ она кажется ничтожной, неинтересной, неимѣющей вовсе никакого значенія, замкнувшейся въ самыхъ мелкихъ заботахъ и желаніяхъ.

Даже въ «Распадѣ» Юшкевича, гдѣ поднятъ вновь этотъ, когда-то столь жгучій вопросъ объ отцахъ и дѣтяхъ, и тамъ интересъ сосредоточенъ въ сущности вовсе не на еврейской молодежи, разсуждающей о Палестинѣ, о мужикѣ и о рабочемъ, или устремляющейся заграницу учиться. Мы вовсе не спрашиваемъ автора, чтобы онъ рѣзче очертилъ намъ Леву, уходящаго изъ дома принципіально или этого сухого искателя выгоды отъ своей образованности, Якова. Необразованный Давидъ вѣдь также уходитъ изъ семьи. Старый Розеновъ правъ, когда онъ говоритъ своей женѣ, что несчастье ихъ вовсе не въ образованности дѣтей. Вопросъ объ отцахъ и дѣтяхъ, вся эта драма въ семействѣ Розеновыхъ, это—самая каждодневная мѣщанская семейная драма, разыгрывавшаяся во всѣ времена и только принявшая особый, болѣе острый оборотъ, съ тѣхъ поръ какъ прошли эпическія времена родительской власти и неподвижной солидарности въ міровозрѣніи отцовъ и дѣтей. Въ «Распадѣ» весь интересъ въ мѣщанскихъ заботахъ о хлѣбѣ насущномъ отцовъ, въ сутолкѣ маленькой, тягостной, суровой и совсѣмъ каждодневной борьбы за существованіе. Самый распадъ въ семьѣ Розеновыхъ—только эпизодъ только особенно острый моментъ этой борьбы. И если въ «Распадѣ» еще все

таки отражается біеніе болѣе широкихъ житейскихъ интересовъ и столкновенія болѣе широкихъ запросовъ, то во всѣхъ осталь ныхъ разсказахъ только одинъ разъ, лишь въ «Безъ роду безъ племени» Бунина, мы натыкаемся на интеллигента. Но что представляетъ собою и этотъ юноша, отъ лица котораго ведется разсказъ Бунина?! Онъ называетъ себя интеллигентомъ, потому что не присталъ ни «къ купцамъ, ни къ военнымъ, ни къ чиновникамъ», потому что по собственному признанію онъ всегда «оказывается съ ними въ непріятномъ положеніи», но онъ несомнѣнно человѣкъ толпы, самый средній, сѣрый типъ интеллигента.

Во всѣхъ разсказахъ нашихъ сборниковъ нѣтъ даже вообще ни одной ярко очерченной личности. Герои этихъ повѣстей не только обыденны, но и блѣдны,—блѣдны не потому, чтобы они не достаточно рельефно выступали, а потому, что этого и требуетъ замыселъ ихъ творцовъ.

Ни офицеры въ военныхъ разсказахъ Куприна, ни солдатъ Меркуловъ, несмотря на то, что ихъ жизнь такъ сильно чувствуется читателемъ, несмотря на то, что въ нихъ невольно вживаешься. сами по себѣ какъ личности, не оставляютъ никакого впечатлѣнія. Это—просто первые попавшіеся офицеры, это просто первый встрѣчный, самый простой солдатикъ. И даже инженеръ Бобровъ, въ повѣсти «Молохъ» того же Куприна, даже извѣстный атлетъ, Арбузовъ, изъ разсказа «Въ циркѣ» и когда-то славившійся «отъ Архангельска до Ялты и отъ Варшавы до Томска« актеръ Славяновъ-Райскій, изображенный «На покоѣ», все это — просто люди. Тоже самое надо сказать и объ учителѣ, Турбинѣ, въ «Тарантеллѣ» Бунина и его же Яковѣ Петровѣ въ «Байбакахъ». Евреи: Розеновъ, слѣпнущій портной, Іерохимъ, кабатчикъ Гейманъ, Ита Гайне у Юшкевича, Афанасій Львовичъ Кургановъ въ «Сухой бѣдѣ» Телешова, рыбаки, шахтеры, желѣзно-дорожные служащіе, не исключая и кондуктора въ очеркѣ «Подъ уклонъ» Серафимовича, также прежде всего люди, первопопавшіеся люди и порою даже такіе, которые ниже, ничтожнѣе, безличнѣе множества людей, которыхъ мы каждый день встрѣчаемъ.

Оттого та обстановка, среди которой живутъ и страдаютъ всѣ эти люди, такъ же властно врѣзывается въ наше сознаніе и совершенно такъ же тщательно очерчена почти у всѣхъ

названныхъ авторовъ, какъ и мелкія душевныя движенія ихъ героевъ. Эти «люди« изображены портными, кондукторами, учителями, инженерами, шахтерами или рыбаками, потому что, чѣмъ ничтожнѣе и блѣднѣе личная жизнь человѣка, чѣмъ бѣднѣе его внутреннее содержаніе, тѣмъ болѣе на немъ отлагаются особенности его профессіи. Всякій средній человѣкъ—всегда представитель какой нибудь профессіи, и онъ всегда поглощенъ ею. Вѣдь именно въ этихъ-то профессіяхъ и надрывается и стонетъ современная жизнь человѣка, въ нихъ-то и проявляются люди. За этими профессіями, вносимыми въ статистическія графы, и притаилась сѣрая, повседневная жизнь человѣчества. И вотъ ее то, эту сѣрую и повседневную жизнь, скрывающуюся за статистическими графами, мы и чувствуемъ въ повѣстяхъ молодыхъ писателей.

Каждодневны и обыденны и самыя несчастья всѣхъ этихъ убогихъ героевъ. Это—не исключительныя страданія, не особое своеобразное горе. Напротивъ, это—не болѣе, какъ проявленіе обычной жизненной тяготы. Ослѣпъ еврей портной, у котораго девять человѣкъ дѣтей, и въ довершеніе несчастья, его еще описываютъ за старые долги. Несчастная еврейка, попавшая въ руки злому человѣку, должна пойти въ кормилицы и погубить своего ребенка. Переутомившійся и несчастный желѣзнодорожный рабочій получилъ совсѣмъ не заслуженно по физіономіи отъ своего начальства и вздумалъ составить протоколъ; въ результатѣ семья его окончательно лишилась хлѣба. Кондукторъ, совершенно опустившійся, страстно хочетъ сдѣлать изъ своего сына человѣка, хочетъ провести его черезъ гимназію и для этого не находитъ другого средства, какъ мошенничать и мошенничать; и онъ еще безчеловѣчно поретъ своего горячо любимаго мальчика, потому что, совсѣмъ оторопѣвъ въ этой нравственно измотавшей его службѣ, онъ не способенъ болѣе и думать о какомъ нибудь разумномъ воспитаніи; онъ бьетъ и бьетъ сына, мошенничаетъ и мошенничаетъ, и самъ чувствуетъ, что падаетъ все ниже, и что подняться ему нечего и мечтать. Переутомившійся отъ безсонныхъ ночей аптекарь, отравляетъ по ошибкѣ человѣка. Солдатикъ дежуритъ ночную смѣну не въ очередь и невольно засыпаетъ; избитый за это фельдфебелемъ, онъ даже и не чувствуетъ оскорбленія; онъ цѣликомъ проникся мыслью объ одномъ только снѣ, недостатокъ

котораго заставилъ его совершенно обезумѣть. Цирковой атлетъ несмотря на предупрежденія доктора, нерѣшается уплатить штрафа и не выйти на арену, и умираетъ отъ непосильной ему по нездоровью борьбы. Спившіеся старые актеры доживаютъ свои дни въ богадѣльнѣ, одинокіе, всѣми забытые, потерявшіе даже обликъ человѣческій. Лѣсной сторожъ живетъ на болотѣ, среди постояннаго тумана и вмѣстѣ со всей своей семьей онъ приговоренъ заболѣть и умереть отъ зловреднаго тумана, совершенно такъже, какъ и его предшественники. Переселенцы бросаютъ на произволъ судьбы больного ребенка, потому что на баржу, на которой имъ надо плыть дальше, больныхъ дѣтей не принимаютъ, а жить на мѣстѣ и обождать слѣдующей баржи имъ не хватитъ денегъ.

Всюду человѣчество томится и страждетъ самымъ простымъ, самымъ обыденнымъ горемъ. Вѣдь всѣ перечисленные мною сюжеты разсказовъ и очерковъ, это вѣдь все самые заурядные «несчастные случаи». Большинство изъ нихъ даже не занесли бы въ соотвѣтствующую графу газеты, потому что ужъ слишкомъ все таки обыденно и не интересно.

Если бы надо было подыскать одно общее заглавіе для всѣхъ пяти томиковъ разбираемыхъ разсказовъ, мнѣ кажется нельзя было бы найти болѣе подходящаго, какъ «Не страшное». Это заглавіе, которое далъ В. Короленко своей послѣдней повѣсти въ «Русскомъ Богатствѣ» даже, пожалуй, болѣе подходитъ именно къ серіи сборниковъ, выпущенныхъ «Знаніемъ», чѣмъ къ его собственной повѣсти. Герои ея, вѣдь, все таки, не совсѣмъ-то заурядные люди, и кончается дѣло все таки убійствомъ. Напротивъ, въ разбираемыхъ нами здѣсь разсказахъ, такихъ, которые вообще кончились бы смертью, лишь очень немного Если не брать въ соображеніе этихъ далеко не принадлежащихъ къ наиболѣе удачнымъ очерковъ, «Противъ обычая» Телешова и «Степные люди» Серафимовича, то центръ интереса окажется отнюдь не въ убійствѣ или вообще смерти. Обратите только вниманіе на «Дуэль» Телешова или на его же «Сухую бѣду». Въ этой послѣдней повѣсти, самоубійство якута производитъ гораздо меньшее впечатлѣніе, чѣмъ обида бѣдной Ѳени, напрасно смущенной пьяной болтовней Курганова. Въ разсказѣ Серафимовича «Тундра» убійство самоѣдомъ своей жены, уже какъ-то слишкомъ безсознательно, и не въ самомъ убійствѣ,

а въ наивной увѣренности, что оно пройдетъ безнаказанно, центральный ужасъ разсказа.

Относительно очерковъ Серафимовича «Месть», «На льдинахъ», «Буря» правда, можно сказать, что мы проникаемъ уже въ область страшнаго. Но и то? Развѣ не «страшно» все то, что происходитъ здѣсь только потому, что обыденная жизнь рыбаковъ, сама по себѣ, не можетъ не быть страшна, потому что обыденныя проявленія ихъ нравовъ, сами по себѣ такъ «страшны»?

Типичный конецъ для того литературнаго направленія, какой выражается во всѣхъ этихъ повѣстяхъ, это—конецъ «Иты Гейне» Юшкевича. Простыя слова: «жизнь продолжалась»... еще болѣе усиливаютъ впечатлѣніе каждодневности ужаса жизни, основного замысла всѣхъ нашихъ разсказовъ. «Жизнь продолжалась»—этими словами можно было бы закончить и всю серію сборниковъ. Да, «жизнь продолжается» все такой же мятущейся, подавленной, невыносимой, какой она развернулась здѣсь передъ нами!

Всѣ эти «нестрашные» эпизоды, мертвящимъ саваномъ покрываетъ, какъ выразился Бунинъ, «невыразимое спокойствіе безнадежной печали»...

* * *

При разборѣ всей серіи изданныхъ Знаніемъ разсказовъ, мнѣ нарочно хотѣлось, прежде всего, подчеркнуть ихъ однородность, близость ихъ замысловъ. Они, несомнѣнно, представляютъ собою, одну и ту же волну въ художественномъ творчествѣ нашего времени. И этой своей особенностью, они, въ высшей степени, интересны. Позднѣе, можетъ быть, эти молодые писатели разбредутся далеко другъ отъ друга. Передъ ними еще такой широкій просторъ новыхъ впечатлѣній, новыхъ вѣяній и направленій. Но теперь ихъ сборники не напрасно одинаково изданы. Сходство во внѣшности, несомнѣнно соотвѣтствуетъ и сходству по содержанію.

Конечно и теперь можно намѣтить чисто индивидуальныя особенности каждаго изъ разбираемыхъ писателей. Ихъ личности уже опредѣлились. У Бунина, напримѣръ, чувствуется

какой-то, какъ будто дѣланный эстетицизмъ. Его лирическіе порывы вѣдь такъ мало схожи напримѣръ съ той, немного сухой и сдержанной манерой Куприна, за которой сама личность автора какъ бы нарочно стушевывается, чтобы дать мѣсто одному повѣствованію, однимъ только изображаемымъ лицамъ и положеніямъ. Точно также и знойная, семитическая страстность въ вспыльчивости и отчаяніи у надломленныхъ жизнью евреевъ Юшкевича такъ ярко отдѣляется отъ суровыхъ, насупившихся образовъ Серафимовича. И въ самомъ выборѣ сюжетовъ, въ самой средѣ проходящей передъ нами въ этихъ разсказахъ, также сказываются личные художественные интересы ихъ авторовъ: переселенцы и сибирскіе скупщики у Телешова, евреи юго-западнаго края и Новороссіи у Юшкевича, офицерство пѣхотныхъ армейскихъ полковъ въ нѣкоторыхъ повѣстяхъ Куприна, старосвѣтскія «Лучезаровки» средней полосы Россіи, описаніе которыхъ такъ удается Бунину, рыбаки Черноморья или дальняго сѣвера, полюбившіеся Серафимовичу, все это свидѣтельствуетъ не только о тѣхъ впечатлѣніяхъ отъ жизни, которыя увлекали каждаго изъ названныхъ писателей на путь художественнаго творчества, во всемъ этомъ сказывается до извѣстной степени и ихъ личная склонность и ихъ темпераментъ.

И мало этого. Можно, конечно, вдуматься и немного глубже: можно постараться подсмотрѣть и еще болѣе личныя черты этихъ авторовъ, выхватить изъ притаившихся за ихъ образами ихъ сокровенныхъ душевныхъ сущностей болѣе завѣтныя думы, болѣе задушевныя стремленія.

Въ очеркѣ Бунина «Костеръ», изъ ночного мрака неожиданно выдѣляется при свѣтѣ огня какая-то молоденькая красавица-цыганка, и остановившійся у табора путникъ, уноситъ съ собой тревожное чувство сожалѣнія, что этотъ мелькнувшій передъ нимъ образъ красоты не для него, что «по какой-то роковой случайности онъ уходитъ отъ него дальше и дальше». Эта порывистая потребность въ себялюбивомъ счастьѣ, въ красотѣ для себя и ради себя, рѣзко сказывается и въ разсказѣ «Безъ рода, безъ племени», гдѣ такъ искренно, почти безсознательно, почти животно звучитъ это признаніе героя разсказа, что онъ «болѣнъ жаждой любви, здоровья, крѣпости духа, денегъ, дѣятельности». Ради этого неопредѣленнаго стремленія къ красотѣ и счастью и тянетъ, повидимому, Бунина

изъ унылыхъ окрестностей «Лучезаровокъ» средней полосы Россіи на югъ, къ морю, «въ знойные южные города», гдѣ ему грезится, какъ въ разсказѣ «Августъ», эта вожделѣнная «красота». Совершенно такое же стремленіе къ довольству и красотѣ вырывается и въ повѣстяхъ Телешова: «Сухая бѣда» и «Дѣти». Оно выражено въ пьяной болтовнѣ Курганова передъ оторопѣвшей Ѳеней:

> «И въ Петербургъ поѣдемъ; тамъ дворцы стоятъ, государь живетъ... Оттуда махнемъ за границу. Улицы тамъ какія! дома какіе—на крышу взглянешь, шапка свалится!.. Магазины, рестораны,—чертъ знаетъ!.. Здѣсь у насъ снѣгъ да мятели, морозъ за уши деретъ, а тамъ, гдѣ нибудь на берегу моря—тепло... цвѣты цвѣтутъ... Ты видѣла когда нибудь море? А виноградники? Идешь—а вокругъ тебя рай земной, груши зрѣютъ, апельсины на вѣткахъ... виноградъ виситъ вотъ этакими кистями!.. Потомъ въ морѣ будемъ купаться..» и т. д.

Только у Телешова эти стремленія какъ-то холоднѣе и разсудочнѣе. Таковы они у жесткаго эгоиста-вивера Березина въ разсказѣ «Дѣти». Именно вслѣдствіе этой ихъ разсудочности имъ такъ холодно противопоставлено горе: покинутыя дѣти и обиженная Ѳеня. У Бунина, напротивъ, эти жизнерадостные порывы роднятся и съ надеждой, съ какимъ-то смутнымъ предчувствіемъ счастья. Его сборникъ и кончается очеркомъ «Надежда». Парусное судно «Надежда», уходящее въ море, блеститъ вдали своими бѣлыми парусами, какъ символъ общей радости, общаго счастья:

> «Мы какъ бы сами были на ней,—говоритъ авторъ,—и, стоя на прибрежьи, уже подозрѣвали то новое и манящее, что обѣщаетъ всякая даль, какъ, можетъ быть, воочію увидятъ наши потомки все, что мы только предчувствуемъ и что волнуетъ насъ несбыточными надеждами, чувствомъ красоты жизни и мечтами о томъ, какъ будутъ счастливы люди въ будущемъ»...

Полную противоположность этимъ художественнымъ стремленіямъ Бунина и Телешова составляютъ повѣсти Юшкевича и Серафимовича. Ихъ красота—не обаятельная и улыбающаяся, сулящая радость и наслажденіе. Ихъ красота—красота трагическая. Ихъ влечетъ къ одному только страданію человѣка.

Это люди понурые и нахмурившіе брови, замахнувшіеся на жизнь бичами и скорпіонами. И Юшкевичъ не допускаетъ никакой надежды. Онъ называетъ надежду, вѣчно побѣждающей», «великой обманщицей».

Даже болѣе скрытнаго Куприна и того можно выслѣдить, и его личныя черты всетаки можно постараться уловить. Что-то глубоко личное какъ будто сквозитъ въ душевной драмѣ подпоручика Козловскаго изъ повѣсти «Дознаніе», оказавшагося не только безсильнымъ помочь глупому и дикому солдатику-татарченку, но даже еще повредившаго ему своимъ человѣческимъ отношеніемъ. И характерное для Куприна замыканіе въ себѣ, эта его сдержанность лирическаго настроенія проявилась особенно ярко въ «Одиночествѣ». Здѣсь выражено то чувство замкнутости, которое авторъ назвалъ «вѣчнымъ одиночествомъ».

Однако при свѣтѣ всѣхъ этихъ личныхъ особенностей, то общее и объединяющее, что содержится въ разбираемыхъ разсказахъ только выступаетъ еще отчетливѣе. Прослѣдить это общее интереснѣе всего именно у писателей столь не схожихъ по личнымъ склонностямъ. Именно тутъ-то это общее и оказывается не случайнымъ сходствомъ, не совпаденіемъ чисто личныхъ и независимыхъ художественныхъ исканій; оно представится показателемъ одного общаго направленія, одного момента въ литературной эволюціи нашего времени. Изображеніе тяготы самой простой, самой заурядной жизни безъ всякихъ сглаживающихъ впечатлѣніе штриховъ составляетъ характерную особенность не только нашихъ разсказовъ. Что мы имѣемъ здѣсь дѣло съ коренной особенностью современной русской повѣсти, это подтверждаетъ опять-таки повѣсть В. Короленки «Не страшное». Основной замыселъ этой повѣсти такъ ярко отражаютъ эти слова учителя Павла Савельевича:

> «Да, есть знаете ли, въ этомъ обыденномъ, въ этой смиренной и спокойной на видъ жизни благодатныхъ уголковъ свой ужасъ специфическій, такъ сказать, не сразу замѣтный, сѣрый»...

Короленко именно постарался возбудить въ читателѣ чувство специфическаго ужаса каждодневности и обыденности. Оттого онъ и назвалъ свою повѣсть: «Изъ записокъ репортера»; оттого самаго сотрудника провинціальной газеты, отъ лица кото-

раго ведется разсказъ, онъ заставилъ отнестись къ «дѣлу Будникова» холодно и безразлично. «Дѣло съ точки зрѣнія репортажа оказалось мало интереснымъ», говорится въ концѣ разсказа.

И замѣтьте, что слова эти значительно преувеличены, какъ преувеличено и заглавіе: «Не страшное». Никакого нѣтъ въ повѣсти и «благодатнаго уголка». Творецъ «Сна Макара» и «Слѣпого Музыканта» нехотя возсоздалъ далеко не обыденную осложненную психологію своихъ героевъ. Но на фонѣ этой-то психологіи, отражающей блестящій и вдумчивый талантъ В. Короленки и напоминающей великаго сердцевѣда, Достоевскаго, особенно ярко выступаетъ совершенно несвойственный ему новый замыселъ: ужасъ каждодневной тяготы жизни.

Подобный замыселъ встрѣчается въ современной повѣсти на каждомъ шагу. Слова учителя Павла Семеновича могли бы резюмировать и разсказъ Ольнемъ «Иванъ Ѳедоровичъ», и разсказъ Елпатьевскаго «Въ особнячкѣ», и разсказъ «Инвалиды и новобранцы» Ольги Шапиръ изъ «Русскаго Богатства», и множество другихъ современныхъ разсказовъ. Всюду мы найдемъ теперь это стремленіе, воспроизвести обыденную, каждодневную тяготу жизни безъ всякихъ утѣшительныхъ сглаживающихъ штриховъ. Тутъ чувствуется уже несомнѣнно особая полоса художественнаго творчества, своеобразное направленіе современной литературы.

Въ центрѣ его стоитъ, конечно, типичнѣйшій поэтъ каждодневности и обыденности,—Чеховъ. Современная русская повѣсть по своему основному характеру стала повѣстью «чеховской». Чеховской надо признать и отмѣченную мною особенность разбираемыхъ молодыхъ беллетристовъ.

Чеховъ сталъ законодателемъ и руководителемъ молодой русской литературы. Тотъ Чеховъ, кого критикъ «Русскаго Богатства» причислилъ было къ тѣмъ, которые «выдумали на все сущее отвѣчать однимъ художественнымъ созерцаніемъ и воспроизведеніемъ», котораго онъ обвинялъ въ томъ, что «ему все равно, что изображать» сталъ властителемъ думъ, далъ могучій толчекъ къ пониманію сущаго. Да, конечно, Чеховъ, какъ художникъ, отвѣчаетъ «на все сущее однимъ художественнымъ созерцаніемъ и воспроизведеніемъ»; но—эти «художественное созерцаніе и воспроизведеніе» заставляютъ

насъ до боли живо и въ конкретныхъ образахъ чувствовать ту страду жизни, объ ужасѣ которой мы слишкомъ спокойно разсуждаемъ, когда она выражается въ однихъ обобщеніяхъ, въ однихъ только чисто интеллектуальныхъ разсужденіяхъ. Да, конечно, Чехову «все равно, что изображать», но въ его творческомъ воображеніи и въ сознаніи многолюдной толпы его читателей эта тягота жизни представлена, какъ страданія и горе жизни людей и людей вовсе не исключительныхъ, а, напротивъ, самыхъ обыкновенныхъ, самыхъ простыхъ, самыхъ сѣрыхъ.

Въ эскизной литературѣ нашихъ дней человѣческая личность и сотни и тысячи человѣческихъ личностей встаютъ передъ нами и врѣзываются въ наше сознаніе, какъ живыя и краснорѣчивыя «доказательства преступленія». Каждая изъ этихъ личностей, какъ ни сливается она для неизощреннаго глаза обывателя, занятаго только собою и потому вѣчно разсѣяннаго съ сѣрой массой повседневной жизненной обстановки, поетъ въ душѣ читателя свою собственную, задушевную раздирающую пѣсню жизни. И какъ чеховскій сумасшедшій Иванъ Дмитричъ, запертый въ «Палатѣ № 6», эта личность твердо и назойливо повторяетъ:

> „Органическая ткань, если она жизнеспособна, должна реагировать на всякое раздраженіе: на боль я отвѣчаю крикомъ и слезами, на подлость—негодованіемъ, на мерзость—отвращеніемъ“.

И возраженій этой личности нѣтъ и не можетъ быть. Никакой тяжеловѣсный кулакъ привратника Никиты не можетъ заставить «органическую ткань» перестать «реагировать». Эта потребность личности есть и право ея, право органическое, живое, неизмѣнное, естественное право.

Въ наше время оживившихся толковъ объ естественномъ правѣ, послѣ столькихъ скрещивавшихся, противоположныхъ различныхъ взглядовъ и мнѣній о политическомъ и соціальномъ строѣ общины, государства и всего человѣчества, наконецъ заговорила о себѣ человѣческая личность. Ея голосъ естественно прозвучалъ особенно громко именно среди всѣхъ этихъ общественныхъ, государственныхъ и общечеловѣческихъ системъ и теорій. Системы и теоріи помогли услышать и понять ея

жалобы и ея стоны. Но право голоса она пріобрѣла не только въ силу системъ и теорій. Право ея лишь въ томъ, что она живая «органическая ткань».

Оттого не Горькій съ его особой, своеобразной, яркой и осложненной личностью «босяка» или «бывшаго человѣка» — показатель современнаго направленія въ русской литературѣ. Увлеченіе жгучимъ, рѣзкимъ и чисто личнымъ талантомъ Горькаго, которое кое гдѣ и сказывается въ разсказахъ Леонида Андреева, на разбираемыхъ здѣсь повѣстяхъ и очеркахъ не отложилось ни однимъ штрихомъ, ни одной мало-мальски существенной чертой. Среди широкой современной, «чеховской» волны литературныхъ стремленій и исканій талантъ Горькаго высится лишь, какъ одинъ изъ наиболѣе высоко плеснувшихъ и ярко вспѣнившихся ея хребтовъ. Самодовлѣющая, гордая личность, такъ независимо заявляющая о своихъ правахъ, посягающая даже на полную переоцѣнку нравственныхъ цѣнностей, есть лишь одно изъ проявленій проснувшагося въ наше время личнаго начала, оживившагося интереса къ живой личности, кто бы ни была она, подъ какой статистической рубрикой она бы ни притаилась.

* * *

Что въ центрѣ интереса нашихъ разсказовъ стоитъ именно личность человѣка, а не цѣлая группа людей, «обобщенныхъ въ образѣ», стоитъ именно живой и трепещущій индивидъ, а не безжизненная отвлеченность, ясно видно, изъ того, что дѣло въ нихъ вовсе не въ тѣхъ обстоятельствахъ, которыя привели къ той или иной развязкѣ: все дѣло въ душевныхъ движеніяхъ, ощущеніяхъ и чувствахъ самаго героя разсказа, какъ бы мало мы объ немъ не узнали, какъ бы бѣгло онъ ни былъ очерченъ.

Самыя мелкія, чисто случайныя, обстоятельства приводятъ часто въ нашихъ разсказахъ къ трагической развязкѣ, или къ трагическому положенію. Эти обстоятельства поэтому даже никакъ и не подвести подъ какое нибудь обобщеніе: въ нихъ вовсе и не доискаться проявленія какого либо общаго закона. Они часто не только случайны, но и безсмысленны. Случайно

и безсмысленно вызвалъ купчикъ Кургановъ въ разсказѣ «Сухая бѣда» Телешева цѣлую бурю въ душѣ Ѳени, и разстравилъ неизлѣчимую рану въ смутномъ умѣ якута Максима. Случайно и безсмысленно попала въ руки Михеля Ита Гайне; случайно и безсмысленно должна погибнуть и семья лѣсничаго Степана, попавшая въ участокъ лѣса, находящійся на болотѣ; случайно и безсмысленно сбитъ съ толку учитель Турбинъ въ «Тарантеллѣ» Бунина. И замѣтьте, несчастье Турбина въ томъ, что и помѣщикъ Линтваревъ и его гости относятся къ нему вполнѣ по человѣчески, безъ всякаго высокомѣрія и предубѣжденія. Вкусная пища, вино, непривычные разговоры, музыка, все это довольство именно и губятъ Турбина. Чѣмъ непринужденнѣе и ласковѣе обращаются съ нимъ его новые знакомые, тѣмъ болѣе онъ теряетъ самообладаніе. Совершенно въ другомъ родѣ, конечно, разсказъ Куприна «Дознаніе», но и тутъ именно доброе сердечное отношеніе поручика Козловскаго къ Байгузину губитъ все дѣло. Вѣдь какъ собственно случилось, что молодой офицеръ произнесъ это вспомнившееся ему татарское слово «инай»? Что заставило его заговорить о матери? Если бы самъ онъ не былъ взволнованъ даннымъ ему порученіемъ, можетъ быть, онъ понялъ бы, что, «какъ человѣкъ, а не какъ начальникъ», онъ не можетъ говорить при такихъ обстоятельствахъ съ солдатомъ. Байгузина, конечно, подвергли бы тому же позорному наказанію, но онъ не испыталъ бы горькаго чувства, что его такъ жестоко предалъ этотъ офицеръ, предъ которымъ онъ рѣшился раскрыть свою дикую и сумрачную душу.

И такихъ разсказовъ нашихъ авторовъ, въ которыхъ путаница человѣческихъ отношеній положительно не даетъ разобраться, что хуже и что лучше, какъ поступить въ подобныхъ случаяхъ и кто собственно виноватъ, довольно много. Таковы, кромѣ «Тарантеллы» Бунина и «Дознанія» Куприна, еще «Распадъ» и «Ита Гайне» Юшкевича, «Месть», «Подъ уклонъ», «Тундра», «Сцѣпщикъ» и «Рождественскій канунъ» Серафимовича. Эта путаница отношеній и чувствъ блестяще представлена и въ «Бурѣ» и «Ночью», того же Серафимовича. Вмѣстѣ съ «Портнымъ» Юшкевича, съ «Байбаками» Бунина, съ «Ночной смѣной», съ «Болотомъ» и «Въ сумерки» Куприна эти разсказы и составляютъ самое цѣнное, что содержится въ разбираемыхъ сборникахъ.

Герои всѣхъ этихъ разсказовъ могли бы сказать про себя какъ одинъ изъ героевъ Бунина: «Жизнь сбила съ толку и несетъ куда-то въ даль, гдѣ смерть, мракъ, отчаяніе«.

Вотъ почему дѣло вовсе не мѣняется, когда обстоятельства дѣйствія напротивъ составляютъ совершенно понятное и простое явленіе, когда несчастье героя разказа происходитъ отъ какого-нибудь обыденнаго проявленія общественной неурядицы, которое можно точно формулировать въ двухъ словахъ. И тогда интересъ собственно вовсе не въ этихъ политическихъ или соціальныхъ устояхъ жизни. Оно само интересуетъ насъ только настолько, насколько оно отразилось на судьбѣ той личности, образъ которой такъ властно заполонилъ наше сознаніе. Въ двухъ разсказахъ—«Кабатчикъ Гайманъ» Юшкевича и «Въ камышахъ» Серафимовича даже не приходитъ въ голову и задумываться о томъ общемъ явленіи, которое такъ горько отразилось на судьбѣ семейства Гайманъ или казака Сидоркина. Ну, да, конечно, кабатчикъ Гайманъ—жертва введенія винной монополіи, а казакъ Сидоркинъ «пойдетъ съ тузомъ, куда телятъ Макаръ не гоняетъ», потому что на Дону вводятся правила, охраняющія рыбоводство. Но дѣло, конечно, вовсе не въ казенной винной монополіи и не въ правильности рыбнаго промысла. То и другое производитъ впечатлѣніе чего-то стихійнаго, пришедшаго со стороны, какого-то рокового зла

Оттого и «Дежурство» Серафимовича вовсе не есть просто иллюстрація къ вопросу о переутомленіи аптекарскихъ служащихъ, совершенно такъ же, какъ и «Ночная смѣна» Куприна не можетъ быть, разумѣется, понята, какъ протестъ противъ обычныхъ наказаній въ войскахъ или вообще противъ милитаризма. Почему такъ переутомился солдатикъ Меркуловъ, почему до одури усталъ и едва держится на ногахъ аптекарскій помощникъ Петлинъ, вѣдь въ точности даже не опредѣлено. Что Меркулову досталось именно ночная смѣна, это—чистая случайность; можетъ быть, случайно именно въ эту ночь сонливъ и Петлинъ. Можетъ быть, онъ даже самъ въ этомъ виноватъ, и могъ бы быть гораздо бодрѣе.

Во всякомъ случаѣ, даже если бы, и Меркуловъ, и Петлинъ наканунѣ были бы пьяны и вообще были бы люди невоздержанные и прямо порочные, и тогда интересъ разсказа нисколько не уменьшился бы. Вѣдь насъ трогаетъ и судьба

разныхъ Лидиныхъ-Байдаровыхъ, Славяновыхъ-Райскихъ, и Михаленко, доживающихъ свои дни въ богадѣльнѣ только потому, что они алкоголики, что по своей винѣ они не справились съ жизненной борьбой. Даже къ Якову Петровичу, нелѣпо разорившему свою Лучезаровку, прокутившему свои земли безпутно и гадко, и къ тому съумѣлъ авторъ возбудить въ насъ сочувствіе. Дѣло и тутъ не въ безпутствѣ героевъ Куприна и Бунина. Дѣла въ нихъ и въ ихъ горькой судьбѣ. Безпутство и порочность забываются передъ горестной участью этихъ живыхъ людей, потому что они стары, немочны, одиноки, жалки.

Въ разсказахъ «Дежурство» Серафимовича и «Ночная смѣна» Куприна сказалось однако еще одна характерная черта. Содержаніе этихъ разсказовъ въ высшей степени типично. «Естественное дѣйствіе сна», какъ сказалъ бы учитель, Павелъ Семеновичъ, изъ «Не страшнаго» Короленко, и аптекарскій помощникъ отравляетъ человѣкъ, а солдатъ, Меркуловъ, забываетъ всякое чувство собственнаго достоинства, теряетъ способность разсуждать, думать и чувствовать. Въ этихъ разсказахъ въ нашемъ сознаніи личность человѣка встаетъ, такъ сказать, во плоти, во всей ея осложненной физіологической организаціи. Человѣческая плоть, одновременно и слабая, и властная, человѣческая плоть, черезъ посредство которой только и проявляется личность человѣка, здѣсь полный хозяинъ положенія, борьба съ ней безсильна и даже невозможна. Плоть царитъ и властвуетъ.

И эту личность во плоти мы видимъ и поминутно чувствуемъ и въ другихъ разсказахъ нашихъ сборниковъ. Совершенно обнаженныя въ своемъ материнствѣ въ своей тѣлесной женственности проходятъ передъ нами въ разсказѣ Юшкевича, обѣ несчастныя, но вовсе не порочныя, Ита Гайне и Маня, эти жертвы Михеля и Яши. Въ послѣднихъ отвратительныхъ словахъ Михеля Яшѣ: «Видишь ее, даю тебѣ слово, что черезъ недѣлю она будетъ беременна», выражается вся роковая неотвратимая сила тѣлеснаго начала. Чисто физіологическую драму представляетъ собою и повѣсть Куприна «Въ циркѣ». Смутное и тревожное волненіе больного тѣла атлета всецѣло охватываетъ при чтеніи этого разсказа. Человѣческое тѣло живетъ и владычествуетъ и во множествѣ другихъ раз-

сказовъ. Оно голодаетъ и устаетъ, трясется отъ холода и изнываетъ въ усталости; въ немъ просыпаюся и потухаютъ самые разнообразные инстинкты, потребности и влеченья. И тутъ опять близость съ Чеховымъ. Относительно нашихъ разсказовъ можно сказать тоже, что говоритъ г. Альбовъ о разсказахъ Чехова:

> «Какое вообще животное этотъ человѣкъ, животное жалкое, безпомощное, потерянное среди безграничнаго непонятнаго міра». («Два момента въ развитіи творчества Чехова». Міръ Божій. Январь 1903 г,).

Но сущность интереса опять-таки не въ «человѣкѣ-звѣрѣ». Отношенія духовной и плотской сущности человѣка тутъ лишь одна канва. Это соотношеніе, какъ философская проблема вовсе не останавливаетъ на себѣ вниманіе нашихъ авторовъ. Если они выставляютъ власть физіологіи въ человѣческой природѣ они отнюдь не имѣютъ въ виду бороться съ спиритуалистами Признаніе этой власти давнымъ давно и разъ навсегда отвоевалъ современный реализмъ. Физіологія человѣка интересуетъ авторовъ разбираемыхъ разсказовъ потому, что она есть основное и самое первое проявленіе личности. Такъ же, какъ и Чеховъ, они естественно не пренебрегаютъ физіологіей человѣка, потому что ихъ интересуютъ личности, не далеко ушедшія отъ физіологіи и не много чѣмъ отличающіяся отъ животныхъ.

* * *

Если при разборѣ повѣстей Куприна, Бунина, Юшкевича, Серафимовича и Телешева мы видѣли, что по всему своему складу они составляютъ наглядный показатель именно Чеховскаго вліянія, если, какъ я постарался показать, эта чеховщина въ современной русской повѣсти сказывается даже на такомъ яркомъ и самобытномъ писателѣ, какъ В. Короленко, то чувствуется что тутъ есть что-то такое, поважнѣе простой историко-литературной справки. Для этого было бы достаточно указать на глубокое сходство «Дежурства» Серафимовича и «Ночной смѣны» Куприна съ Чеховской «Нянькой». Можно было бы сослаться и на «Убійцу» Юшкевича, такъ близко

напоминающаго, также совсѣмъ Чеховскую, повѣсть Горькаго «Скуки ради». Но меня интересовало не непосредственное вліяніе Чехова и даже вовсе не самое его вліяніе. Чеховъ представляетъ собою извѣстную полосу русскаго самознанія. Съ этой точки зрѣнія и интересно было поставить рядомъ съ нимъ всю эту цѣлую плеяду молодыхъ русскихъ беллетристовъ вмѣстѣ съ самимъ маститымъ В. Короленко. Съ этой точки зрѣнія вопросъ о вліяніи писателя не сведется къ вопросу о художественной зависимости или преемственности. Онъ получитъ значеніе для характеристики общаго склада художественнаго творчества даннаго времени и даже для общаго направленія художественнаго міросозерцанія.

Г. Альбовъ въ упомянутомъ уже очеркѣ о Чеховѣ совершенно справедливо замѣтилъ, что Чеховъ смотритъ на міръ «не съ точки зрѣнія причины и слѣдствія или какой-нибудь моральной точки зрѣнія, а съ точки зрѣнія смысла и цѣли».

> «Хорошъ поступокъ или дуренъ,—пишетъ г. Альбовъ,—красиво или безобразно, понятно или нѣтъ—г. Чеховъ, прежде всего, ищетъ смысла и цѣли. Это за первыми мимолетными набросками, и есть рано опредѣлившаяся спеціально чеховская точка зрѣнія на вещи».

Совершенно также смотрятъ на жизнь и авторы нашихъ разсказовъ. Изъ предшествующаго разбора уже достаточно ясно, что моральная точка зрѣнія у нихъ совершенно отсутствуетъ. Явленіе представляются имъ а-моральными, а не нравственными и не безнравственными. Они представляются имъ исключительно необходимыми. То, что выше я назвалъ, «случайнымъ и безсмысленнымъ» въ сущности есть именно необходимое; оно составляетъ неизбѣжное послѣдствіе детерминизма даже въ томъ случаѣ, если законы его еще не установлены полностью или даже навсегда останутся неизвѣстными. Но этотъ невѣдомый и роковой законъ необходимости не удовлетворяетъ нашихъ авторовъ. А-морализмъ для нихъ лишь точка отправленія. Сквозь кажущееся безразличіе повѣтствованія пробивается ихъ трепещущій лиризмъ и выливается онъ именно въ вопросѣ о «смыслѣ и цѣли жизни».

«Я стою надъ вещими и ищу въ нихъ единый смыслъ», говоритъ Зейликъ въ разсказѣ «Портной» Юшкевича, и этотъ

мотивъ исканія единаго смысла проходитъ красной чертой черезъ почти всѣ наши сборники. Студентъ Сердюковъ въ «Болотѣ» Куприна, недающій покоя землемѣру своими разговорами о жизни, также во снѣ спрашиваетъ себя:

> «Къ чему эта жизнь? Кому нужно это жалкое, нечеловѣческое прозябаніе? Какой смыслъ въ болѣзняхъ и смерти малыхъ, ни въ чемъ неповинныхъ дѣтей, у которыхъ высасываетъ кровь уродливый болотный вампиръ? Какой отвѣтъ, какое оправданіе можетъ дать судьба въ ихъ страданіяхъ?»

Только отвѣта на эти вопросы было бы напрасно искать у нашихъ авторовъ. Они лишь спрашиваютъ. Все ихъ призваніе только въ «раздумьи». Какъ «широкоплечій старикъ въ монашеской скуфьѣ», о встрѣчѣ съ которымъ такъ краснорѣчиво разсказалъ Бунинъ въ повѣсти «На Донцѣ», наши авторы любятъ лишь «раздумье» и «ищутъ тѣхъ мѣстъ, гдѣ беретъ это раздумье». Всѣ эти образы, проходящіе мимо насъ, всѣ эти простые обыкновенные случаи изъ жизни, на которые они равно «направляютъ свой превосходный художественный аппаратъ», все это «страшное» и «не страшное» только предлогъ для «раздумья».

Даже тогда, когда причина несчастья проста и ясна до очевидности, когда однимъ словомъ, однимъ простымъ закономъ современной соціальной или политической неурядицы можетъ быть опредѣлена причина изображеннаго несчастья въ искусствѣ, и тогда еще есть мѣсто «раздумью». Человѣческой личности мало простого отвѣта о причинѣ явленія. Пусть она знаетъ эту причину въ ея общемъ отвлеченномъ выраженіи, ей остается для «раздумья» еще самый главный, самый жестокій вопросъ, о смыслѣ или цѣли ея собственной связи съ этимъ общимъ явленіемъ. Трепетъ этого особаго, поставленнаго живою личностью, вопроса съ такой силой изображенъ въ этихъ словахъ нашего стараго знакомца Павла Семеновича изъ «Нестрашное» Короленка:

> «Въ Петербургѣ тамъ или гдѣ-то... вообще въ какомъ-нибудь управленіи сидитъ человѣкъ и передъ нимъ—таблицы. Въ извѣстной графѣ машинистовъ столько-то. Жалованья имъ, замѣтьте столько-то, а поверстныхъ столько-то. Ну поверстныя-то эти, это пробѣгъ соотвѣтственно потребности. Цифра, такъ

сказать, полезная, доходная. А вотъ жалованье людямъ величина уже перемѣнная, непрочная. Если взять меньше машинистовъ—меньше жалованья... Понимаете: простая, такъ сказать математика, свободная игра цифръ, чернильный значекъ въ вѣдомости. Чего проще! А отъ этого по полямъ и равнинамъ вотъ въ этакія лунныя ночи мчатся вотъ этакіе-же поѣзда, и съ машинъ тускло глядятъ впередъ полусонные запухшіе глаза... Минута какая-нибудь... естественное дѣйствіе сна... И вотъ-съ, можетъ быть, надъ нами уже, такъ сказать, виситъ то, что всего таинственнѣе и неразгаданнѣе на свѣтѣ... Толчокъ какой-нибудь, трескотня, все кувыркомъ, стоны эти... крики тамъ...»

Къ тому же сводятся въ разсказѣ Куприна «Молохъ» и разсужденія инженера Боброва. И инженеръ Бобровъ мучается тѣмъ, что статистическія выкладки вызываютъ въ немъ представленіе о чисто реальныхъ отношеніяхъ, что за ними онъ до боли явственно видитъ настоящую человѣческую жизнь.

«Давно извѣстно,—говоритъ Бобровъ доктору,—что работа на рудникахъ, шахтахъ, на металлическихъ заводахъ и на большихъ фабрикахъ сокращаетъ жизнь рабочаго приблизительно на цѣлую четверть. Я не говорю уже о несчастныхъ случаяхъ или непосильномъ трудѣ... Иными словами это значитъ, что рабочій отдаетъ предпринимателю три мѣсяца своей жизни въ годъ, недѣлю—въ мѣсяцъ, или, короче, шесть часовъ въ день... Теперь слушайте дальше... У насъ, при шести домнахъ, будетъ занято до 30000 человѣкъ—царю Борису, вѣрно и не снились такія цифры! Тридцать тысячъ человѣкъ, которые, всѣ, вмѣстѣ, такъ сказать, сжигаютъ въ сутки 180.000 часовъ своей собственной жизни, то-есть семь съ половиною тысячъ дней, то-есть, наконецъ, сколько же это будетъ лѣтъ...

— Около двадцати лѣтъ, — подсказалъ послѣ небольшого молчанія докторъ».

Въ повѣстяхъ Серафимовича изъ жизни шахтеровъ мы и находимъ тѣхъ людей, о жизни которыхъ такъ краснорѣчиво повѣтствуетъ статистика. Мы найдемъ тамъ этихъ двухъ мальчиковъ-шахтеровъ, того, котораго отецъ записалъ на водокачку въ Рождественскій канунъ, и того, который былъ приставленъ въ темнотѣ къ двери, регулирующей въ шахтѣ токъ воздуха, и говорилъ, что ему «не скучно, а только чижало

на сердцѣ». И тогда этотъ жгучій вопросъ о подчиненіи живой личности закону учета труда, однимъ почеркомъ пера опредѣляющему неизбѣжность страданія, возникнетъ и въ насъ въ видѣ живого сочувствія къ живой личности. Онъ встанетъ передъ нами такимъ же необъяснимымъ, роковымъ и грознымъ, какъ и передъ Павломъ Семеновичемъ и передъ инженеромъ Бобровымъ.

Именно присоединеніе къ вопросу о причинахъ тяготы жизни вопроса о подчиненіи живой «реагирующей» личности этой тяготѣ и ведетъ къ любезному нашимъ авторамъ раздумью о смыслѣ жизни. Только художественное воображеніе, все затканное симпатіей, можетъ вызвать это раздумье, потому что только воображеніе можетъ подставить условному и безграничному понятію живое, трепещущее и конкретное представленіе. Оттого назначеніе искусства, этого высокаго дѣтища воображенія и состоитъ именно въ томъ, чтобы вызывать раздумье. И чѣмъ страшнѣе, чѣмъ безысходнѣе и ужаснѣе выражается въ искусствѣ тягота жизни, тѣмъ крѣпче беретъ раздумье. Страшные образы, поражающіе наше сознаніе, властно притягиваютъ къ себѣ наше вниманіе, и отдаются въ нашей духовной сущности напряженнымъ, неотвратимымъ, дѣятельнымъ «раздумьемъ».

«Раздумье», вызываемое искусствомъ, и дѣлаетъ его «важнымъ для жизни».

Было время, когда искусству у насъ ставили иные задачи. Отъ него требовали и разрѣшенія вопроса о жизни. Искусство должно было не только способствовать возникновенью раздумья, но направлять это раздумье. Такъ думали и гегельянцы, такъ думали и порвавшіе съ гегельянствомъ реалисты шестидесятыхъ годовъ. Такъ думаютъ и теперь еще на «Славномъ Посту» и на прочихъ «кладбищахъ бѣлыхъ мечтаній». Даже г. Невѣдомскій въ своихъ блестящихъ статьяхъ въ покойномъ «Началѣ», провозгласившій «освобожденіе» искусства отъ старыхъ путъ, и тотъ на страницахъ «Міра Божія» въ статьѣ «О современномъ художествѣ» все еще ждетъ отъ искусства разрѣшенія вопросовъ жизни.

«Оно обязано,—пишетъ онъ,—зачинать въ своемъ таинственномъ лонѣ тѣ элементы будущихъ представленій и понятій, безъ которыхъ не было бы новаго пониманія жизни,

новыхъ итоговъ, новой жизни, стало быть. Область искусства, это міръ еще не рожденныхъ, еще не попавшихъ въ философскія категоріи интуитивныхъ образовъ. Зачинать ихъ, подготовлять ихъ рожденіе — вотъ философская и соціальная роль художественнаго творчества».

Заманчиво звучитъ это своеобразное видоизмѣненіе гегельянства первой поры критической дѣятельности Бѣлинскаго! Заманчиво, но не правдопобно!

Въ нашихъ повѣстяхъ во всякомъ случаѣ было бы напрасно искать такого пророчества, путемъ художественныхъ образовъ. Его тамъ нѣтъ. И признаюсь мнѣ не жаль этого; я даже предпочитаю «раздумье». У напряженнаго «раздумья» есть вѣдь одно дорогое качество. Оно проникнуто цѣликомъ правдолюбіемъ. Оно боится лжи и обмана. Современное искусство любитъ правду. Оно отвергаетъ возвышающій обманъ, какъ отвергаетъ Іерохимъ утѣшенія Зейдаля, потому что утѣшенія эти всѣ придуманы, измышленны, холодны и безжизненны. Холодны и безжизненны и «новые итоги» и «элементы будущихъ понятій».

«Въ раздумьѣ» и только въ одномъ раздумьѣ», вотъ въ чемъ заключается искреннее служеніе искусства жизни. И въ «раздумьѣ» то и содержатся «элементы будущихъ» представленій и понятій, безъ которыхъ не было бы «новаго пониманія жизни, новыхъ итоговъ, новой надежды». Теперь много говорится объ отсталости литературы отъ жизни, и только «люди завѣтовъ» вздыхаютъ при этомъ съ прискорбіемъ, горячатся, спорятъ. Они ни за что не хотятъ, чтобы и къ нимъ примѣнили это мнѣніе. Но почему? Почему спокойно не признать эту отсталость литературы отъ жизни? Почему даже не возрадоваться ей всѣмъ сердцемъ? Люди завѣтовъ замкнулись въ литературѣ и любятъ ее больше жизни!? Неужели они не «увлекаются процессомъ жизни»? А жизнь идетъ, и въ ней кипитъ неустанная и такая бодрая, веселая борьба. И въ этой борьбѣ, борьбѣ жизненной и настоящей, истинная ковка будущаго.

Искусство только томится въ ожиданіи и отвѣчаетъ жизни крѣпкимъ могучимъ и дѣятельнымъ «раздумьемъ», создателемъ новыхъ желаній и новой силы.

„На днѣ“ Максима Горькаго и современная драма.

Среди толковъ и пересудъ, то восторженныхъ, то враждебныхъ, которые вызвала новая драма М. Горькаго, какъ то совсѣмъ почти и рѣчи не заходитъ о самомъ искусствѣ, о чисто артистическомъ значеніи этого произведенія.

А между тѣмъ появленіе «На днѣ» прежде всего—событіе въ исторіи русскаго драматическаго искусства. Много ли пьесъ выдерживало у насъ подрядъ столько представленій? Часто ли случалось, чтобы новая драма представляла одновременно и такой сильный, чисто литературный интересъ? И мало этого. Драма «На днѣ» есть едва ли не первая русская драма, немедленно послѣ своего выхода въ свѣтъ поставленная и на западныхъ сценахъ. Русскій театръ жилъ вѣдь до сихъ поръ довольно замкнутой жизнью. На Западѣ имъ почти не интересовались. И это даже послѣ того, какъ русскій романъ отвоевалъ себѣ огромное значеніе въ литературѣ всего міра и сдѣлался могучимъ двигателемъ въ художественномъ творчествѣ и Германіи, и Франціи, и Италіи. Правда, «Власть Тьмы» Толстого уже давали кое-гдѣ въ передовыхъ театрахъ Запада. Но, именно, въ Германіи, гдѣ съ такимъ успѣхомъ прошло не мало представленій «На днѣ», еще всего два, три года тому назадъ драматическіе дѣятели увѣряли въ одномъ, опросившемъ ихъ на этотъ счетъ, журналѣ, что драма вовсе не дѣло русскихъ, что ея законы чужды основнымъ принципамъ русской художественной литературы, что отнюдь не изъ Россіи надо ждать обновляющей струи въ театральномъ искусствѣ. «На днѣ», такимъ образомъ, какъ бы пробила брешь въ твердынѣ недовѣрія нѣмцевъ къ

дитъ въ эволюцію международной литературы, ведетъ насъ на праздникъ общечеловѣческаго искусства.

Уже эти соображенія даютъ, мнѣ кажется, достаточное основаніе, чтобы подойти къ разсмотрѣнію новаго произведенія Максима Горькаго съ точки зрѣнія теоріи и исторіи современной драмы. Поставленная въ перспективѣ всего хода развитія современнаго театральнаго искусства, драма «На днѣ» обнаружитъ всѣ свои основныя, характерныя для нея особенности. И дѣло, конечно, не въ одной техникѣ, не въ однихъ только пріемахъ драматическаго творчества. Рѣчь также идетъ вовсе не о самыхъ подробностяхъ распредѣленія дѣйствія или объ особенностяхъ драматическаго діалога. Среди ихъ разбора широкій читатель естественно чувствовалъ бы себя совершенно чуждымъ. Ему, конечно, показалось бы, будто онъ присутствуетъ въ какой-либо лабораторіи при сложномъ научномъ опытѣ, значеніе котораго онъ не улавливаетъ. Такіе вопросы важны лишь для спеціалистовъ: историковъ литературы, сценическихъ дѣятелей, теоретиковъ искусства. Но дѣло въ томъ, что, при такомъ чисто артистическомъ отношеніи къ драмѣ ярче, выпуклѣе, отчетливѣе представляется всегда и ея, такъ сказать, идейное содержаніе. Въ области искусства особенности формы неразрывно связаны съ тѣмъ впечатлѣніемъ, какое производитъ художественное произведеніе, а отсюда и съ его общимъ культуро-историческимъ или философскимъ значеніемъ. Разсмотрѣвъ драму «На днѣ» съ точки зрѣнія теоріи и исторіи современнаго театра, мы поэтому гораздо глубже вдумаемся въ истинное значеніе этого произведенія, въ общественный смыслъ, бывалаго успѣха.
русскому театру. Она проложила новый путь русскаго вліянія на Западѣ. Съ нею вновь русская художественная мысль вхо-

* *
*

Для современныхъ драматурговъ—Ибсена, Гауптмана, Метерлинка и Чехова, характерны не символизмъ, не своеобразность ихъ пріемовъ творчества, не та туманность и осложенность выводимыхъ ими образовъ, которые, такъ сказать, бросаются въ глаза и вызываютъ еще до сихъ поръ столько недоумѣній и нападокъ. Въ созданной ими драмѣ всего важнѣе ея глубоко трагическій замыселъ. Новое искусство возродило

трагизмъ въ наиболѣе соотвѣтствующей ему драматической формѣ. Трагическимъ замысломъ и отличается современная драма отъ буржуазнаго театра разныхъ Ожье, Дюма, Сарду и проч. властителей сцены въ 70-ыхъ и 80-ыхъ годахъ.

Эта особенность современной драмы сказалась съ самыхъ первыхъ ея шаговъ на сценѣ. Когда впервые въ 1881 году была поставлена въ Германіи «Нора» Ибсена, безысходный мрачный трагизмъ ея послѣдняго акта показался помѣхой ея успѣху. Театральная дирекція колебалась; ее пугалъ этотъ уходъ Норы изъ лона семьи, эти гордыя слова ея: «мнѣ еще надо рѣшить, кто правъ,—общество или я!» Что скажетъ зритель? Какъ приметъ эти слова робкая душа главнаго потребителя театра, зажиточнаго и почтеннаго обывателя? Вѣдь онъ усмотритъ здѣсь потрясеніе основъ, клевету на семейныя отношенія! Развѣ для того пришелъ онъ въ театръ, чтобы видѣть это мятежное возстаніе какой-то легкомысленной женщины противъ его обычныхъ воззрѣній на нравственность? Если даже все это и происходитъ такъ, какъ изображено у Ибсена, если въ обществѣ много лжи и тупого непониманія высшей морали, если жизнь вся пропитана косностью и условностью, то театръ вовсе не долженъ изображать жизнь такою, какъ она есть. Жизнь плоха; что и говорить! Но, какъ это справедливо говоритъ теоретикъ драмы Фрейтагъ, нужно, чтобы зритель уходилъ домой «съ гордой радостью отъ сознанія, что міръ, въ который вводитъ насъ театръ, вполнѣ соотвѣтствуетъ нашимъ идеальнымъ запросамъ». А вѣдь запросы эти требуютъ, чтобы бракъ былъ святъ, чтобы основы ходячей нравственности были непоколебимы.

И поэтъ «Бранда» согласился измѣнить послѣднюю сцену. Въ этой передѣлкѣ послѣ жестокаго приговора Норы надъ мужемъ онъ спрашиваетъ ее: «А дѣти?» и открываетъ дверь въ дѣтскую. Нора видитъ кроватки дѣтей, рѣшимость покидаетъ ее... она остается. Бурный протестъ личности, возставшей противъ предвзятостей и дерзнувшей не отступить и передъ нарушеніемъ человѣческихъ законовъ, не привелъ такимъ образомъ ни къ чему. Все осталось по-старому. Нравственный кризисъ съ внѣшней стороны разрѣшился благополучно. Нехотя согласившись на такую замѣну въ катастрофѣ, Ибсенъ писалъ однако по этому поводу актрисѣ, игравшей Нору, что ему все-таки

кажется болѣе правдивымъ его первопачальный замыселъ. И онъ оказался правъ. Трагическій конецъ Норы восторжествовалъ теперь и въ театрѣ.

Этотъ маленькій эпизодъ изъ исторіи современной драмы кажется мнѣ въ высшей степени характернымъ; въ немъ такъ наглядно выразилось глубокое различіе этихъ двухъ борющихся до сихъ поръ и глубоко противоположныхъ другъ другу школъ драматическаго искусства второй половины XIX вѣка: написанной спеціально для театра, какъ коммерческаго предпріятія, французской драмы Ожье, Дюма, Сарду и пр., съ одной стороны, и драмы Ибсена, Метерлинка, Гауптмана и Чехова съ другой. Нарожденіе современной драмы есть, прежде всего возрожденіе трагизма. Потрясающій трагизмъ, «Призраковъ», «Доктора Штокмана», «Розмергольма» съ неотвратимой силой приковываетъ къ Ибсену вниманіе зрителей. Если маленькія трагедіи Метерлинка, несмотря на предупрежденіе противъ автора «Sères chaudes», ударили по сердцамъ читателей затаенной жизненной правдивостью своихъ туманныхъ, чуть намѣченныхъ обликовъ, то причина этого коренится также въ охватывающемъ при ихъ чтеніи ужасѣ жизни. Ужасъ жизни, этотъ основной и властный стимулъ, не позволяющій человѣку окончательно отвернуться отъ вѣчной проблемы о сущности бытія, трепетъ постояннаго ощущенія смерти, жгучее и тихое горе человѣчества,—вотъ, что заставляло читателей съ такимъ жгучимъ интересомъ слѣдить за драмами Метерлинка. И когда предсмертныя галлюцинаціи Ганнеле и подавляющая, безысходная нищета «Ткачей» какъ-то сразу заставили признать въ талантѣ Гауптманна огромную, народившуюся новую силу, то и это объясняется трагизмомъ выводимыхъ имъ образовъ. И развѣ полная какого-то тупого отчаянія скука жизни въ драмахъ Чехова, постепенно, сама собою, преодолѣвая застарѣлыя литературныя привычки, не заполонила воображеніе читателей и зрителей именно своимъ своеобразнымъ трагизмомъ? Именно, съ той минуты, когда «ноющіе» герои Чехова были признаны фигурами трагическими, ихъ проникновенный, глубокій жизненный смыслъ, властно толкающій впередъ наши мысли и чувства, нельзя уже было замолчать, высмѣять, заглушить...

Трагизмъ въ искусствѣ всегда останется высшей цѣлью художественныхъ стремленій. По той же причинѣ, почему стра-

даніе человѣка, все безконечное разнообразіе его горя и его несчастій будятъ наше сознаніе, бросаютъ его впередъ въ невѣдомыя приключенія утопій, новыхъ системъ жизни, новыхъ нравственныхъ оцѣнокъ и новой правды, и въ области искусства изображеніе горя и страданія стоитъ въ самомъ центрѣ художественныхъ запросовъ, влеченій и исканій. Потому то истинно трагическій образъ всегда неминуемо будетъ говорить нашему воображенію, и трагическій темпераментъ художника никогда не пройдетъ незамѣченнымъ. Образы, навѣвающіе надежду и радость жизни, образы, убаюкивающіе и благоуханные, очень часто болѣе обѣщаютъ, чѣмъ даютъ. Въ нихъ нѣтъ упоенія силой и мощью человѣческаго духа, которыя такъ цѣнили въ трагизмѣ Шиллеръ и Кантъ, и въ нихъ нѣтъ того мятежнаго влеченія къ «вещамъ и призракамъ», которыя обновляютъ усталое и измученное, старѣющее человѣчество. Горе «ближняго» заставляетъ ненавидѣть настоящее и полюбить до самоотреченія, до самопожертвованія «вещи и призраки».

Но въ серединѣ XIX в. трагизмъ укромно ютился далеко отъ сцены въ реалистическомъ романѣ. «Г-жа Бовари» Флобера, его «Сентиментальное воспитаніе», «Assommoir» «Нана» «Débacle» Золя: все это созданія трагическаго генія. Это его преслѣдовали на судахъ и въ въ прессѣ во времена нападокъ на всѣ эти произведенія. И самый общій замыселъ всей серіи Ругонъ Макаровъ, какъ это говоритъ самъ авторъ въ своемъ предисловіи, есть замыселъ трагическій. Золя, по его словамъ, предчувствовалъ въ концѣ этой «драмы второй имперіи» необходимость паденія Бонапарта, какъ трагическую развязку, неудержимо вытекающую изъ преступленія 2 декабря 1852 г. Самой совершенной и стройной трагедіей, доведенной до полнаго сходства чуть ли не съ классическимъ театромъ, представляется мнѣ и «Преступленіе и наказаніе» Достоевскаго, если только позволительно называть трагедіей произведеніе, написанное въ повѣствовательной формѣ. Напротивъ, драма оказалась въ серединѣ XIX в. въ рукахъ театральной. антрепризы, и театръ, какъ афера, какъ предпріятіе, убилъ драму въ ея высшемъ трагическомъ проявленіи. Театръ, служившій забавой зажиточному среднему классу, стремился развлекать и нравиться. Онъ естественно долженъ былъ поэтому кроиться по плечу добраго буржуа и своимъ идейнымъ содержаніемъ. Онъ дол-

женъ былъ убаюкивать мѣщанскіе вкусы, быть не умнымъ, а занимательнымъ. Потребитель и законодатель театра самодовольно заявлялъ, что всякое искусство хорошо кромѣ скучнаго, воображая, что вторитъ остроумію Вольтера. И мѣщанскіе вкусы остановили дальнѣйшее развитіе исконнаго нѣмецкаго трагизма, въ лицѣ Грилльпарцера, Гуцкова и Геббеля шедшаго по пути, указанному Гёте и Шиллеромъ. Тщетными остались и усилія Понсара и Казиміра де-ла-Винь возродитъ старый классическій театръ во Франціи. Только совсѣмъ въ сторонѣ отъ широкаго потока обыденнаго лицедѣйства, то тамъ, то сямъ отъ времени до времени возникали попытки трагическмхъ замысловъ. Таковы драмы Островскаго временъ «Гроза» и «Бѣдность не порокъ»; таковы драмы Анценгрубера и схожія съ ними нѣкоторыя пьесы нашего малорусскаго театра, вродѣ«Безталанной».

Вотъ почему такъ тщетны были вначалѣ усилія ворваться на сцену «натуралистовъ»: Золя, Гонкуровъ, Бека. Театральная антреприза и чистая публика не хотѣли и слышать о нихъ не только потому, что драма ихъ, какъ выразился Александръ Дюма—сынъ, «не построена, какъ таковая» (leur drame n 'est pas fait), въ нихъ пугалъ прежде всего потрясающій трагическій замыселъ. Оттого-то когда уже начнется возрожденіе трагизма, когда, наконецъ, станутъ играть «Коршуновъ» Бека, когда создастся даже трагическая шансонетка, лучшей представительницей которой стала Иветъ Гильберъ, это случится не на заправскихъ сценахъ, а вдалекѣ отъ нихъ, въ особыхъ чисто артистическихъ театрахъ, въ разныхъ Théâtre Libre, Independent, Freie Bühne и пр. Далеко отъ театра, какъ антрепризы, создался и болѣе современный театръ. Метерлинкъ такъ долго оставался вовсе не драматургомъ. Ибсена стали играть въ центральной Европѣ уже на склонѣ лѣтъ. Успѣхъ «Ганнеле» и «Ткачей» заставилъ недоумѣвать театральныхъ завсегдатаевъ и театральныхъ критиковъ. Именно вліяніе французскихъ натуралистовъ и новой драмы Ибсена, Гауптмана и Метерлика постепенно сказывающееся все сильнѣе и сильнѣе, повлекло за собою успѣхъ и французскихъ трагическихъ драматурговъ, какъ Эрвьё, Бріё, Мирбо, Франсуа де-Кюрель.

* *
*

Чтобы яснѣе понять громадное различіе впечатлѣнія, производимое трагическимъ искусствомъ отъ того впечатлѣнія, какое производитъ драма, сознательно избѣгающая трагическаго исхода, стоитъ только взять для сравненія «Даму съ камеліями» и «Fille Eliza» Гонкура, имѣвшую недавно такой успѣхъ въ Парижскомъ театрѣ Антуана.

Много слезъ, и хорошихъ слезъ, пролито надъ судьбой Маргариты Готье. Особенно въ исполненіи Дузе эта драма казалась потрясающей и въ то же время задушевной. Это самое сильное трагическое произведеніе, созданное французской драмой въ серединѣ истекшаго вѣка. «Дама съ камеліями» въ свое время казалась и смѣлой, написанной въ защиту несчастныхъ, требующей человѣческаго отношенія къ продажнымъ женщинамъ. Но только вдумайтесь въ нее поглубже, прослѣдите попристальнѣе развитіе дѣйствія, и вы ясно увидите, сколько въ ней таится филистерской лжи, сколько въ ней нехорошаго и жалкаго утѣшительнаго обмана! И тогда вы поймете что Левъ Толстой былъ совершенно правъ, отозвавшись о ней съ такимъ презрѣніемъ, въ своемъ «Воскресеніи». Передъ событіями, разсказанными въ «Воскресеніи», драма Александра Дюма даже въ воспроизведеніи искренной и задушевной Дузкажется только слезливой и ничтожной, а вовсе не трагической. Въ ней совсѣмъ нѣтъ настоящей жизненной правды. Продажная женщина изображена въ этой драмѣ исключительно съ показной, чисто внѣшней стороны. Она окружена всѣмъ блескомъ той мишуры, которая прикрываетъ убожество ея жизни; и она не презираетъ своего потребителя, какъ Нана, не торжествуетъ надъ нимъ свою побѣду съ тайнымъ чувствомъ, если не мести, то инстинктивнаго озлобленія. Напротивъ, въ сценѣ, когда Маргарита соглашается пожертвовать собою ради счастья семьи Армана, она, эта раба и страдалица, эта зіющая жертва сытаго и развратнаго общества, передъ лицомъ всѣхъ этихъ пришедшихъ умилиться надъ ея судьбою зрителей, буржуа, оказывается еще рабой самоотверженной. Въ жестокой и коварной мысли изобразить продажную женщину, жертвующей своимъ счастьемъ ради общества, общества оскорбившаго, уни-

зившаго, растерзавшаго ее, какъ человѣка, и заключается та ложь, на которой построена вся пьеса. Но еще лживѣе ея конецъ эта сцена смерти, гдѣ Маргарита умираетъ счастливой. Отецъ согласился на бракъ Армана. Буржуа также оказался добръ и благодаренъ. Мы можемъ умилиться и надъ нимъ. Маргарита заслужила счастье, заработала его самоотверженностью, и въ этомъ счастьи ей не отказываютъ, ей позволяютъ пріобщиться буржуазной жизни, ее подымаютъ до себя. Но замѣтьте—вѣдь это наканунѣ ея смерти! И какъ удачно подвернулась эта смерть избавительница. Буржуа нечего дрожать, что онъ введетъ въ свою семью Olympe, какъ въ пьесѣ Ожье, или вторую г-жу Танкерей, какъ у Пинеро. Маргарита и тутъ оказалась на стражѣ интересовъ общеетва, она умерла во время, вѣрной, и счастливой рабой. Ея смерть—исходъ, а не катастрофа.

Замыслъ Fille Eliza въ высшей степени похожъ па замыселъ «Дамы съ камеліями». Элиза также полюбила и также ей хочется прочь изъ той жизни, которую она ведетъ. Но эта жизнь—работа, работа, которую она исполняетъ съ двѣнадцати лѣтъ, работа мучительная, ужасающая. Авторъ ея не прикрасилъ. Элиза бѣдна и проста. Любитъ она не графа, а простого солдата. Но, когда она полюбила его, она не хочетъ, чтобы онъ требовалъ отъ нея того же, чего требуютъ всѣ мужчины. Она даже мечтаетъ, что онъ это пойметъ. Ей хочется любви, совсѣмъ ничего не имѣющей общаго съ ея «работой». И когда солдатъ не понялъ этого, когда онъ захотѣлъ ее, какъ прочіе, когда онъ оказался такимъ же потребителемъ ея ласкъ, тогда наступаетъ такъ быстро катастрофа. Любящая, живущая одной мечтой о своемъ возлюбленномъ и продолжающая любить его, Элиза въ порывѣ отчаянія и гнѣва, необдуманно и неудержимо, кладетъ его на мѣстѣ ударомъ ножа и послѣ увидавъ, что она сдѣлала, она колетъ его мертваго еще и еще, съ остервенѣніемъ, въ порывѣ отчаяннаго нравственнаго самоистязанія... А потомъ судъ, холодный, безразличный ремесленный судъ, не слушающій адвоката и присуждающій ее къ смертной казни... Эту казнь, правда, отмѣняютъ, но для чего? Чтобы замѣнить ее медленной, уничтожающей казнью пожизненнаго тюремнаго заключенія. И въ послѣднемъ актѣ Элиза читаетъ письмо своего возлюбленнаго совершенно, такъ-же наизусть повторяя его

слова, какъ и Маргарита Готье, читаетъ и мучится воспоминаніями и считаетъ годы, длинные годы, которые ей остается еще жить этой томящей живой смертью...

Эта драма не вызываетъ вовсе умиленія и безсмысленно добрыхъ слезъ. Она написана не въ «защиту продажныхъ женщинъ». Зло представлено, какъ зло, непримиримо и ужасно. Но образъ этой несчастной Элиза, сливаясь съ образами тысячъ ей подобныхъ, будетъ преслѣдовать зрителя и по выходѣ изъ театра, потому что онъ будетъ смутно чувствовать, что въ его тюрьмахъ томится эта Элиза, не та Элиза, которую онъ только что видѣлъ, а настоящая Элиза, засѣвшая въ его сознаніи и толкающая его на мрачныя, неотвратимыя, требующія отвѣта мысли о жизни.

* *
*

Возродившійся въ русской драмѣ трагизмъ естественно оказался совершенно особымъ, своимъ.

«Нужны новыя формы, новыя формы нужны», восклицаетъ Треплевъ въ «Чайкѣ» Чехова передъ еще опущеннымъ занавѣсомъ той маленькой сцены, гдѣ должна была сейчасъ провалиться его «декадентская» пьеса. И «Чайка» опредѣлила собою тотъ путь, по которому пойдутъ дальше художественныя исканія новой русской драмы и новаго русскаго театра. Создатели этого послѣдняго, гг. Станиславскій и Немировичъ-Данченко, работавшіе еще исключительно надъ самимъ драматическимъ воспроизведеніемъ, игравшіе и «Царя Ѳеодора», и «Уріель Акосту», и «Горькую Судьбину», и «Плоды Просвѣщенія», съ появленіемъ «Чайки» почувствовали, что усилія ихъ имѣли цѣль, и цѣль близкую, дорогую, важную. Они увидѣли теперь возможность того органическаго взаимодѣйствія драматурга со сценическимъ дѣятелемъ, взаимодѣйствія драмы и театра, которыя необходимы для созданія дѣйствительно сильнаго и самостоятельнаго искусства. Со времени «Чайки», «Дядя Ваня» и «Три сестры» писались уже прямо для Художественнаго Театра. Постепенно театръ этотъ оказался той умственной средой, гдѣ вліяніе Чехова выразилось наиболѣе сильно, гдѣ вся атмосфера пропитана чисто чеховскимъ отношеніемъ къ искусству,

чисто чеховскимъ міросозерцаніемъ. Въ этой же умственной атмосферѣ возникли и обѣ драмы Горькаго: «Мѣщане» и «На днѣ». Художественный Театръ вѣдь и сдѣлалъ Горькаго драматургомъ. Это обстоятельство надо твердо помнить, оно имѣетъ огромное значеніе для пониманія обѣихъ его драмъ.

Трагизмъ Чехова не есть трагизмъ паденія сильной личности, которую заѣла среда, какъ былъ понятъ «Ивановъ»; это не безысходный трагизмъ любви съ ея жестокой, безжалостной несправедливостью, какъ въ Метерлинковскихъ «Аладинѣ и Паламидесѣ», «Аглавэнѣ и Селизетѣ»; любовь Нины къ Тригорину, Маши къ Треплеву, Сони къ Астрову, стоящая въ центрѣ всего дѣйствія въ «Чайкѣ» и «Дядѣ Ванѣ», въ сущности и здѣсь кажется чѣмъ то случайнымъ. За этой любовью таится что-то другое; любовь только выражаетъ собою это другое и болѣе важное. Трагизмъ жертвы человѣка, вздумавшаго «жить ради другого», какъ выражается скальдъ въ Ибсеновскихъ «Претендентахъ на корону», также только проходитъ въ театрѣ Чехова, какъ временно заинтересовавшая его задача; она естестенно возникла въ воображеніи автора въ наше время, когда значеніе личности выдвинуто на первый планъ. Если вся жизнь дяди Вани, заѣденная ничтожнымъ и себялюбивымъ Серебряковымъ, кричитъ въ озлобленіи и отчаяніи о правѣ каждаго человѣка занять мѣсто на праздникѣ жизни, то за этимъ ясно чувствуется, какая-то болѣе глубокая и чисто русская, родственная намъ всѣмъ и насъ всѣхъ одинаково мучающая и давящая неурядица жизни. Въ этой-то особой неурядицѣ и тяготѣ жизни и коренится основная причина несчастій героевъ Чехова. Чеховъ—прежде всего поэтъ скуки, давящей, безнадежной, угнетающей скуки русской жизни. Эта скука выражается въ неподвижности всѣхъ стремленій, въ невозможности выйти на просвѣтъ какого-нибудь движенія, въ мертвящей атмосферѣ тоскливаго унынія, разочарованія, грусти. И эта скука наша, чисто русская, своя. Ея трагизмъ,—трагизмъ самосознанія страны, «гдѣ все тѣ-же болота, комары, бездорожье, нищета, тифъ, дифтеритъ, пожары»..., гдѣ «разрушено уже почти все но взамѣнъ не создано еще ничего».

Трагизмъ скуки жизни, это—особая полоса нашего недавняго прошлаго. Его предчувствовалъ еще Салтыковъ, когда въ началѣ 70-хъ годовъ онъ говорилъ: «Скучное время, скучная

литература, скучная жизнь. Прежде хоть «рабьи рѣчи» слышались, страстныя «рабьи рѣчи», иносказательныя но понятныя; нынче и «рабьихъ рѣчей» не слыхать.» Позднѣе въ «убѣжищѣ Монрепо» «скука, незнаніе куда, чѣмъ занять праздную мысль, куда избыть праздную жизнь» навела его даже на мысль о «сладкомъ умираньи». «А умирать—пора—воскликнулъ Салтыковъ—не умереть, а именно умирать постепенно, непостыдно, сладко». И въ эти томительные 80-ые и 90-ые годы русское общество научилось умирать. Оно прониклось глухимъ скучнымъ и стонущимъ умираньемъ...

И этотъ трагизмъ скуки все растетъ, и развивается у Чехова, поглощаетъ постепенно всѣ другія проявленія ужаса жизни. Скучно было въ домѣ спившагося Лебедева и потерявшаго всякую энергію Иванова, и самъ Ивановъ «всюду вноситъ скуку, уныніе, недовольство». Въ «Чайкѣ» скучаетъ и Соринъ, въ шестьдесятъ лѣтъ «еще не жившій», и Тригоревъ, который хотѣлъ бы удить рыбу и описывать пейзажи, а принужденъ быть писателемъ-гражданиномъ, хотя отъ него «жизнь и наука уходятъ впередъ и впередъ, а онъ все отстаетъ и отстаетъ, какъ мужикъ, опоздавшій на поѣздъ». Если Треплевъ въ своей пьесѣ хотѣлъ изобразить свое родное озеро, когда «уже тысячи вѣковъ, какъ земля не носитъ на себѣ ни одного живого существа, и эта бѣдная луна напрасно зажигаетъ свой фонарь», то это именно потому, что и у него давно уже было глухое сознаніе отчаянія и пустоты жизни. И думающаго человѣка вовсе не спасаетъ отъ этой скуки работа; даже Астрову въ «Дядѣ Ванѣ» кажется жизнь «скучной, глупой, грязной» Дѣло вовсе не въ томъ, что Соня и дядя Ваня работали только для Серебрякова и его жены, которые «куда бы не ступили, всюду вносятъ разрушеніе», потому что они пусты, праздны, надуты своимъ самодовольствомъ. Вовсе нѣтъ. Астровъ и дядя Ваня заскучали бы совершенно такъ же, если бы поработали для истиннаго героизма; и въ нихъ сидитъ «бѣсъ разрушенія», и имъ не жаль въ сущности «ни лѣсовъ, ни птицъ, ни женщинъ, ни другъ друга». Въ «Трехъ сестрахъ» эта теорія все уничтожающей и разрушающей скуки уже выражена во всю ширь и глубь таланта Чехова. Скука здѣсь уже что-то вродѣ дѣйствующаго лица. Она стоитъ въ центрѣ всей драмы. Работа тутъ не даетъ даже и той иллюзіи

какого-то дѣла для «людей будущаго, которые будутъ жить черезъ сто — двѣсти лѣтъ послѣ насъ и для которыхъ мы теперь пробивали дорогу». Рѣчи Вершинина объ этихъ людяхъ и ихъ грядущемъ счастьи, вызывающія такой трагическій полуживотный смѣхъ у Маши, эти рѣчи—и тѣ говорятся со скуки. И вѣдь самый крикъ: «въ Москву, въ Москву!», вѣдь это также иллюзія, такая же иллюзія, какъ временный постой батареи въ городкѣ, какъ временная любовь Маши и Вершинина, какъ предполагавшаяся свадьба Ирины и барона, какъ диссертація Андрея. Раздирающимъ трагизмомъ звучитъ это «не все-ли равно» Чебутылкина, и это «милыя, сестры, жизнь наша еще не кончена» Ольги! Да, не кончена ихъ жизнь, какъ не кончена жизнь Элизы, какъ не кончено, не истощено еще все наше завѣтное горе, не выплаканы всѣ наши слезы...

Только безсердечной Аркадиной, Серебрякову, пошлой Наташѣ и «человѣку въ футлярѣ» Кулыгину живется не скучно. Они чувствуютъ себя бодрыми, потому что вся эта жизнь для нихъ, для ихъ гадкихъ радостей и ничтожныхъ успѣховъ.

Эту черту чисто чеховскаго трагизма намъ было въ высшей степени важно подчеркнуть. Она сразу подведетъ насъ къ обѣимъ драмамъ Горькаго. Именно, подходя къ Горькому съ точки зрѣнія чеховской теоріи скуки и тоски жизни, ясно увидишь ту носомнѣнную зависимость, въ какой находится авторъ «Мѣщанъ» и «На днѣ» отъ автора «Чайки» и «Дяди Вани». Эту зависимость или, вѣрнѣе, близость художественныхъ интересовъ намъ придется еще не одинъ разъ подчеркнуть въ этомъ очеркѣ. Она сказывается и во внѣшней конструкціи и въ цѣломъ рядѣ подробностей. Но важнѣе всего, конечно, родственность въ настроеніи, во взглядѣ на жизнь, въ пониманіи ея трагизма.

Въ «Мѣщанахъ» чеховское вліяніе опредѣлило даже самый составъ дѣйствующихъ лицъ. Развѣ не чеховскіе герои дѣти мѣщанъ, Петръ и Татьяна? Въ нихъ та же дряблость, нерѣшительность, угнетенность. Веселость пугаетъ ихъ; имъ скучно какъ-то органически, именно потому, что они—мѣщане, потому что они только и способны, что «переставить мебель» въ старомъ домѣ, страдать и съеживаться на своемъ страданіи, зло и несправедливо относиться къ чужой жизни и оставаться

въ то же время безпомощными и жалкими для самихъ себя. И жизнь не кажется имъ вовсе трагической, а именно скучной. «Жизнь совсѣмъ не трагична,—говоритъ Татьяна, она течетъ тихо, однообразно, какъ большая, мутная рѣка. А когда смотришь, какъ течетъ рѣка, то глаза устаютъ, дѣлается скучно... голова тупѣетъ, и даже не хочется подумать, зачѣмъ рѣка течетъ»? Нѣсколько иначе, то же самое говоритъ и Петръ. Онъ хочетъ жить, «жить одинъ», какъ и его сестра, но въ то же время дѣлаетъ такое чистосердечное признаніе: «я, очевидно, слабый человѣкъ... эта жизнь не по силамъ мнѣ. Я чувствую ея пошлость, но ничего не могу измѣнить, ничего не въ состояніи внести»... и оттого въ его душѣ одна изъ тѣхъ драмъ, которыя терзаютъ душу человѣка, стоящаго между «хочу» и «не умѣю хотѣть».

* *
*

Но чеховская скука для Горькаго только точка отправленія. Она дѣйствуетъ на него отъ противоположнаго; какъ драматургъ, онъ сразу выступилъ на борьбу съ этой тоской жизни. Если повѣсть «Скуки ради» была попыткой довести скуку до еще сильнѣйшаго трагизма, трагизма, какъ его понимаетъ Горькій, трагизма болѣе рѣзкаго, болѣе ошеломляющаго, не подавляющаго, а страшнаго, то въ «Мѣщанахъ» дряблому желанію жить Татьяны и Петра противопоставлено это «увлеченіе процессомъ жизни» Нила, эта непосредственная бодрость и отзывчивость Поли. Самоувѣренное стремленіе Нила «вмѣшаться въ самую гущу жизни», отдать свои силы на устройство жизни, его разговоры о томъ, что онъ «любитъ ковать» «красную безформенную массу, злую, жгучую», «сильными ударами съ плеча, дѣлая изъ нея все, что угодно», вся вообще неподдатливая и смѣлая фигура Нила, есть ничто иное, какъ противовѣсъ чеховской скукѣ, вещественная проповѣдь того, что пора сбросить эту тоску. И надежда и веселіе жизни горитъ не въ одномъ Нилѣ: Шишкину, Цвѣтаевой и Еленѣ вѣдь также «жить весело».

По мѣрѣ того, какъ мы подходимъ къ послѣднему акту «Мѣщанъ», скука и давящая безсильная тоска даже какъ

будто бы вовсе исчезаютъ. Бодрость побѣдила; бурнымъ взмахомъ рѣзкаго протеста она возстаетъ противъ мѣщанства и его скуки. Даже Петръ, этотъ слабый и нерѣшительный Петръ, вѣчно ищущій компромисса съ отцомъ и которому хочется жить «умѣючи... осторожно», который былъ «гражданиномъ на часъ», и того удается увести разбитной Еленѣ. Отцы остаются одни, и при нихъ остается только полуживая, тоскующая Татьяна.

Но этимъ концомъ своимъ, напоминающимъ и послѣдній актъ «Дяди Вани» и развязку «Габріеля Боркмана» Ибсена, «Мѣщане» вышли совсѣмъ куда-то вонъ изъ направленія современной драмы. Возстаніе молодого дра-матурга противъ Чехова было слишкомъ наивно, слишкомъ не продуманно,и оно неминуемо отразилось и на чисто эстетической цѣнности драмы. Правдивости въ ней не могло оказаться. Въ ней многое искусственно придумано, предвзято. Сама фигура Нила вызываетъ скорѣе скептическую усмѣшку, чѣмъ сочувствіе. По какой-то злой ироніи у него срываются словца, въ которыхъ коренится гораздо больше безсилія, чѣмъ бодрости и надежды. Вѣдь чего добивается Нилъ?—мѣста въ депо! Зачѣмъ объявляетъ онъ, что и онъ хозяинъ въ домѣ, потому что «хозяинъ тотъ, кто трудится», а потомъ все таки уходитъ изъ дому и уходитъ неоплатнымъ должникомъ. Невольно думается что въ жизни, если ему и удастся побѣдить, то это будетъ ничѣмъ инымъ, какъ достиженіемъ «жизни теплой, жизни сытой и жизни удобной», и ничего болѣе...

Портитъ «Мѣщанъ» и вся эта мишура внѣшнихъ эффектовъ, аккомпаниментъ словъ, то на фортепьяно, то на уличной шарманкѣ, этотъ раздающійся, иногда до надоѣдливости часто, трескъ символическихъ словечекъ. Все это прямо не достойно таланта Горькаго и недостойно въ особенности его художественной искренности.

Именно, въ средѣ «Художественнаго театра» онъ могъ бы усвоить себѣ ту простую истину, что театръ настроенія и реальной правды, театръ, гдѣ прежде всего преслѣдуется всякая «театральность», всякая поза и всякая фальшь, что такой театръ не допускаетъ предвзятой извнѣ, вымученной изъ себя тенденціозности. Конечно, кое гдѣ лиризмъ «Мѣщанъ» вообще и даже лиризмъ «героя» Нила подкупаетъ своей нѣмного

ребяческой непосредственностью, но въ общемъ, въ этой пьесѣ гораздо болѣе подражанія чужимъ образамъ и аффектированной фразистости, чѣмъ истиннаго искусства. Символизмъ, какъ пріемъ творчества, вѣдь ничего не боится такъ, какъ предвзятости. Художественный образъ вовсе не долженъ подлаживаться подъ холодно или даже въ увлеченіи задуманную идею. Напротивъ, уже давно никто болѣе не думаетъ, что, какъ нѣкогда говорилъ Поль Адамъ, «искусство — ни что иное, какъ догматъ въ образѣ». Современный символизмъ ничего такъ не боится, какъ догматизма. «Смыслъ образа,— говоритъ символическій поэтъ Анри де Ренье,—въ немъ самомъ, но не явно, а скрыто, затаенно, такъ, какъ дерево въ своемъ зернѣ уже носитъ плодъ, который родится отъ него. Символъ есть сходство и тождество отвлеченнаго и конкретнаго, сравненіе, одинъ изъ членовъ котораго остается скрытымъ. Соотношеніе отвлеченнаго и конкретнаго только чувствуется, и это соотношеніе должно быть возсоздано». Въ «Мѣщанахъ», напротивъ, всегда на лицо оба члена сравненія, и соотношеніе между ними всегда сознательно подобрано, придумано, подстроено.

Одинокое положеніе «Мѣщанъ» среди прочихъ пьесъ современнаго театра выражается еще въ томъ, что замыселъ ея вовсе не трагическій. Въ этой пьесѣ нѣтъ ни одной дѣйствительно трагической фигуры. Полуживая Татьяна далеко менѣе трагична, чѣмъ ея прообразъ, работающая Соня въ «Дядѣ Ванѣ». Истиннаго трагизма нѣтъ ни у Петра, ни у отца его, мѣщанина Безсмѣнова. Но особенно анти-трагиченъ—конецъ драмы. Въ сущности, «Мѣщане» Горькаго—это драма утѣшительная, успокоительная. Зритель уходитъ домой, убаюканный красивыми обѣщаніями Пила, можетъ быть, съ тайной увѣренностью, что и онъ кузнецъ будущаго счастья. Правда, въ «Габріелѣ Боркманѣ» тотъ же конецъ имѣлъ, напротивъ, глубоко трагическое значеніе; но это былъ конецъ — стараго грѣшника Боркмана. Наше вниманіе было все сосредоточено на немъ. Его сына мы почти не знали и когда сани, подъ веселый звонъ бубенчиковъ, уносятъ молодого Боркмана вмѣстѣ съ вдовушкой, мы не думаемъ ни о нихъ, и о томъ, что ждетъ ихъ за границей, мы поглощены самимъ Боркманомъ. Напротивъ, въ «Мѣщанахъ» Безсмѣновъ слиш-

комъ простъ, и съ первой минуты дѣйствія понятно, что «образованныя дѣти» не будутъ вѣчно жить подъ его кровлей. Намъ можетъ быть и жаль старика, но насъ болѣе радуетъ надежда и бодрость, проснувшаяся вдругъ у насъ на глазахъ, и намъ хочется вѣрить, что эти бодрость и надежда —настоящія, существующія и въ жизни, что сила Нила не театральная, а истинно рабочая сила. И оттого при всемъ сходствѣ «Мѣщанъ» съ «Габріелемъ Боркманомъ», эта пьеса не дѣлаетъ ни шагу въ сторону развитія основной черты современной драмы—трагизма.

Однако, при всѣхъ этихъ слабостяхъ «Мѣщанъ», въ нихъ содержится уже зародышъ быстраго успѣха Горькаго въ драматическомъ искусствѣ. Мысль Горькаго уже при обработкѣ «Мѣщанъ» невольно тянула его обратно къ «бывшимъ людямъ». И тутъ рисовалась другая сила, не ниловская; это — сила пѣвчаго Тетерева, который, хотя и говоритъ Нилу, что такіе люди, какъ онъ, нужны, но тѣмъ не менѣе, не можетъ не поиронизировать на его счетъ. Сила Тетерева — это какая-то непримѣнимая къ жизни сила, и Тетеревъ остается въ жизни постороннимъ. «Я не въ родствѣ ни съ обвиняемыми... ни съ потерпѣвшими, самъ по себѣ—вещественное доказательство преступленія!»—говоритъ про себя Тетеревъ. Ему жизнь не по росту, не по силѣ, не по уму. «Мѣщане, — жалуется онъ въ пьяномъ видѣ, съузили, окоротили жизнь, сдѣлали ее тѣсной... и вотъ я есмь вещественное доказательство того, что человѣку негдѣ, нечѣмъ, незачѣмъ жить!»... Здѣсь чувствуется уже совершенно другое мировоззрѣніе. Оно также выросло изъ борьбы съ чеховщиной; но это—уже новый, уже не мѣщанскій, не обывательскій этапъ того же безысходнаго чеховскаго міровоззрѣнія.

Горькій возвращается съ нимъ къ людямъ, освобожденнымъ или освободившимся отъ мѣщанства, онъ зазываетъ насъ въ ночлежку, чтобы тамъ показать намъ жизнь уже въ принадлежащемъ лично ему, въ своемъ собственномъ трагическомъ освѣщеніи.

* *
*

«А скушно...—говоритъ и Васька Пепелъ въ первомъ актѣ «На днѣ»,—чего это скушно мнѣ бываетъ? Живешь-живешь, все хорошо! И вдругъ—точно зябнешь: сдѣлается скушно».

Пьянство, брань, сутолка, картежная игра въ пещерообразной ночлежкѣ Костылева для Васьки Пепла это обычная тягота жизни. Ничего другого онъ не видѣлъ и не знаетъ. Сынъ вора и самъ воръ, свое дѣтство онъ провелъ въ тюрьмахъ; тамъ научился онъ грамотѣ, тамъ научился и жизни. Убійца и шуллеръ, Сатинъ, опустившійся баронъ, сидѣвшій въ тюрьмѣ за растрату, пьющій запоемъ Бубновъ, вотъ учителя Васьки Пепла. Отъ нихъ узналъ онъ о томъ, что совѣсть хороша для богатыхъ. Васька Пепелъ даже не «бывшій человѣкъ», онъ никогда и немогъ быть человѣкомъ, т. е. членомъ обычнаго человѣческаго общества. Онъ прирожденный и потомственный «голый человѣкъ». «На днѣ» онъ чувствуетъ себя въ своей атмосферѣ и здѣсь онъ даже какъ бы аристократъ; у него всегда водятся деньги; отъ него ждутъ выпивки или просто подачки. Но отъ него же ждутъ и чего-то другого, обычнаго «на днѣ», но все же страшнаго, отъ него ждутъ преступленія. Для преступленія рожденъ былъ Васька Пепелъ, въ немъ онъ выросъ, имъ онъ живетъ и отъ него же погибнетъ.

Оттого-то и сбитая изъ досокъ, сѣрая коморка Васьки Пепла занимаетъ особое мѣсто подъ мрачнымъ сводомъ подвала. Костылевъ вѣдь спустился провѣдать своихъ жильцовъ только для того, чтобы увидѣть Ваську. И только что онъ начинаетъ стучаться въ коморку, какъ Сатинъ бросаетъ эти какъ бы безразличные слова: «Онъ отворитъ, а она—тамъ!». Это «жену искать» приходилъ Костылевъ. Василиса — любовница Васьки Пепла, а самъ Костылевъ покупаетъ у него краденыя вещи и покупаетъ умѣло, не только выгораживая себя, но отъ времени до времени еще заставляя Ваську посидѣть въ тюрьмѣ. Отношенія запутаны; Васька, этотъ властитель ночлежки,— въ сущности рабъ, слуга, послушное орудіе для преступленія въ рукахъ тѣхъ, кому это преступленіе нужно. Тотъ же Сатинъ спрашиваетъ Ваську про Костылева: «Чего ты не пришибешь его, Василій!» и еще совѣтуетъ: «А ты — умненько. Потомъ—женись на Василисѣ... хозяиномъ нашимъ будешь...», но онъ прекрасно знаетъ, что польза отъ убійства Костылева не достанется Васькѣ, совершенно такъ же, какъ и на краденыхъ вещахъ гораздо больше наживаетъ Костылевъ. Когда въ ночлежку въ концѣ того же акта спустится и красивая, властная, злая Василиса, когда она обойдетъ нары и

также зайдетъ посмотрѣть, гдѣ Васька Пепелъ, тогда зрителю уже становится ясно, какія руки толкаютъ этого вора на новое преступленіе, для кого это преступленіе нужно.

«Голый человѣкъ» житель ночлежнаго дома не знаетъ стыдливости. Обо всемъ, что здѣсь происходитъ, люди говорятъ прямо и просто, сообразно своему характеру. Съ злой ироніей говоритъ Сатинъ, съ сумрачнымъ цинизмомъ вставляетъ свои замѣчанія Бубновъ и съ веселой беззаботностью болтаетъ типичный «босякъ», разбитной малый, мастеровой, Алешка. Отъ Алешки мы и узнаемъ, что самъ Пепелъ не любитъ больше Василисы, что его тянетъ къ ея сестрѣ Наташѣ. Это еще болѣе запутываетъ положеніе. Съ Пепломъ погибнуть должна и эта добрая привѣтливая дѣвушка, которая вводитъ въ ночлежку Луку и заботится объ умирающей Аннѣ. Что Наташа погибнетъ отъ Пепла, какъ Пепелъ отъ Василисы, это вѣдь говоритъ и знатокъ жизни Бубновъ. И 1-е дѣйствіе уже кончается криками этой Наташи; ее уже истязаетъ Василиса не то изъ ревности, не то изъ тайнаго желанія разжечь Пепла, возмутить его сумрачную душу, разбудить въ ней этого чернаго, кровожаднаго звѣря, который нуженъ ей, какъ она сама сознается, чтобы избавиться отъ стараго скряги мужа, чтобы выйти изъ этого омута, прихвативъ съ собой и мужнины деньги.

И дѣйствіе идетъ быстро впередъ. Къ вечеру того же дня преступленіе Пепла уже назрѣло и должно было осуществиться. Василиса окончательно растравила Пепла. Когда придетъ за ней ея мужъ, ревнуя и ненавидя, дрожа всѣмъ тѣломъ и играя роль хозяина, Васька неминуемо, неотвратимо, помимо своей воли, незамѣтно для себя долженъ будетъ броситься на этого человѣка, котораго онъ такъ ненавидитъ, и тогда въ одно мгновеніе онъ задушитъ этого дряхлаго чуть живого старикашку...

Но преступленіе не совершилось. Замыселъ Василисы не удался. Когда Пепелъ уже держалъ за горло Костылева, въ пустой ночлежкѣ раздался шумъ... Въ Художественномъ Театрѣ этотъ глубоко драматическій эффектъ удивительно удается. Публика едва замѣчаетъ странника Луку, незамѣтно юркнувшаго за печку. И Лука, какъ бы нечаянно бросаетъ чайникъ. Оттого въ зрителѣ легко рождается тоже чувство, что и въ не-

гаданно спасшемся Костылевѣ, и въ едва владѣющемъ собою Пеплѣ, и въ жадно ждавшей развязки Василисѣ.

Только просить Луку вмѣстѣ съ Пепломъ: «Ты зачѣмъ на печь залѣзъ?» зрителю не пришло бы въ голову.

Съ самаго того времени, когда Лука воскликнулъ: «Эхе-хе! Погляжу я на васъ, братцы,—житье ваше ооп!..», зритель уже чувствуетъ, что этотъ странникъ не пройдетъ спокойно мимо всего того, что происходитъ вокругъ него. Вотъ Лука уже подмелъ полъ за Настю, успокоилъ умирающую Анну разсказомъ о томъ, что за гробомъ она совсѣмъ, совсѣмъ успокоится и отдохнетъ, увѣрилъ и актера, что отъ алкоголизма можно вылѣчиться и начать жизнь снова; Лука, очевидно, привыкъ вмѣшиваться въ жизнь людей, съ которыми ему случается столкнуться. По его рѣзкимъ и мѣткимъ репликамъ видно также, что онъ сумѣетъ и заставить себя уважать; онъ не остается въ долгу ни передъ Костылевымъ, ни передъ городовымъ, ни передъ Василисой. Даже Бубновы, Бароны, и Васьки Пеплы его не смутятъ. Этотъ Лука совсѣмъ особый странникъ; онъ искатель лучшей жизни; онъ направляется въ «хохлы, гдѣ новую вѣру открыли». Это — не пассивный Акимъ во «Власти Тьмы» съ его косноязычіемъ и наивной, почти первобытной вѣрой въ законъ и правду. Лука представитель передового, независимаго исканія правды въ народной средѣ. Вѣдь онъ побывалъ и въ «Томскомъ городѣ» и на вопросъ, гдѣ у него паспортъ, онъ уже давно знаетъ, какъ отвѣчать. Лука всего болѣе напоминаетъ того старика, съ которымъ въ «Воскресеньи» Толстого встрѣтился Нехлюдовъ на паромѣ въ Сибири и котораго послѣ того онъ видѣлъ въ тюрьмѣ.

Ради лучшей жизни и спасъ Лука Ваську Пепла, предотвративъ его преступленіе. Хитростью, обманомъ, ложью онъ старается толкать людей на лучшую жизнь. И дѣлаетъ онъ это сознателвно. «И... чего тебѣ,—говоритъ онъ Васькѣ Пеплу,—правда больно нужна... подумай-ка: она, правда-то, можетъ, обухъ для тебя...»

Въ третьемъ актѣ вліяніе лжи и хитрости Луки и приноситъ какъ будто самые дорогіе плоды. Лука паритъ и властвуетъ въ началѣ этого акта. Пользуясь тѣмъ, что ни Костылева, ни Василисы нѣтъ дома, онъ собралъ около себя интересующіе его, живые элементы ночлежки и наговариваетъ имъ

о лучшей жизни о возможности выпрямиться, искать счастья. Надежда, по его мнѣнію, вся въ иллюзіи. Тутъ разсказываетъ Лука и о тѣхъ, кто искалъ «праведной земли»—это очевидно разсказъ Короленки въ «Русскомъ Богатствѣ» о донскихъ казакахъ, искавшихъ на Дальнемъ Востокѣ истиннаго христіанскаго царства. При этомъ Лука вовсе не стоитъ на сторонѣ того ученаго, который показалъ, что на картѣ всего міра было бы напрасно искать воображаемой страны справедливости и добра. Онъ увѣряетъ дкже, что ученый получилъ за свою мудрость въ ухо, а человѣкъ, у котораго онъ отнялъ иллюзію, повѣсился. Особенно характерны слова Луки Наташѣ про Ваську Пепла: «ты только почаще напоминай ему, что онъ хорошій парень, чтобы онъ, значитъ, не забывалъ про это». И разсказамъ Луки вторитъ и несчастная Настя. Ея вѣра — это романъ «Роковая любовь». Она поддерживаетъ ее, заставляетъ ее мечтать о Раулѣ и Гастонѣ, не то французѣ, не то студентѣ въ лаковыхъ сапожкахъ, когда-то также страстно любившемъ ее, какъ она хотѣла бы страстно любить. Вторитъ Лукѣ и перемѣна декораціи. Мы уже не въ подвалѣ, а подъ сводомъ весенняго неба. Свѣтло все настроеніе этого начала акта. Надежда, ожиданіе лучшаго, воскресшія чувства любви и примиренія торжествуютъ надъ злобой, надъ несправедливостью надъ порокомъ, чуть-чуть не доведшимъ до преступленія. Подъ вліяніемъ этихъ-то грезъ встрепенулась и выжидавшая, оцѣпенѣвшая среди всего этаго ужаса жизни любовь Пепла и Наташи. Еще въ прошломъ актѣ она должна была совсѣмъ спутать отношенія, ускорить трагическую развязку, сдѣлать ее неминуемой. А теперь? Въ ней-то вся и надежда. Ради нея Пепелъ мечтаетъ о томъ, что онъ можетъ бросить воровство и взяться за работу. Ради нея Лука посылаетъ его добровольно въ Сибирь, гдѣ мѣста много и можно начать новую жизнь.

Но все это лишь мечты, иллюзіи и утѣшенія. Какъ только нежданно раздадутся зловѣщія слова Василисы: «Вотъ и сосватались! Совѣтъ да любовь!», ихъ замѣнитъ настоящая правда жизни. И тогда катастрофа налетаетъ бурнымъ порывомъ скорѣе, чѣмъ можно опомниться, унося всѣ мечты и надежды, неотвратимая, грозная, роковая. Она не оставитъ ни одного луча просвѣта и вырветъ даже у несчастной Наташи вѣру

въ искренность Пепла. Все исчезнетъ, все сгустится. Останется мракъ и ужасъ жизни...

И опять въ четвертомъ актѣ мы въ пещерообразномъ подвалѣ, гдѣ нѣтъ только коморки Васьки Пепла, но въ остальномъ «все осталось по старому» какъ въ четвертомъ же актѣ «Дяди Вани». Вся жизнь бывшихъ людей льется вновь той же мутной, грязной струей полнаго отчаянія подъ «любимую» тюремную пѣсню, гдѣ и «хочется на волю», да не порвать «своей цѣпи». Только актеръ «испортилъ пѣсню», повѣсившись отъ того, что вѣра въ возможность вылѣчиться и зажить заново также исчезла у него. И только подтягиваютъ пѣсню безысходной тоски еще новые «голые люди», новые товарищи людей «На днѣ». Клещъ, этотъ злой и гордый Клещъ, презиравшій «людей на днѣ», потому что онъ «рабочій человѣкъ», потому что у него «есть совѣсть», и вѣрившій твердо, что подымется усиліями своихъ рукъ, этого Клеща сломала теперь жизнь, и онъ не вѣритъ больше ни въ работу, ни въ совѣсть. Въ ту самую минуту, когда Пепелъ въ третьемъ актѣ чуть было не задушилъ Костылева, жена Клеща, Анна, тихо умерла, убаюканная ласковыми словами Луки. Клещъ нетерпѣливо ждалъ смерти своей жены; онъ ждалъ ее, какъ избавленія; но и это была также иллюзія. На похороны ушли не только послѣднія деньги, ушла и убогая наковальня, на которой онъ скрипѣлъ, надрываясь за работой. Теперь у него нѣтъ больше пристанища и нѣтъ и работы. Нѣтъ работы и у татарина съ отдавленной рукой. Оба и Клещъ и татаринъ, также «слиняли», также стали «голыми людьми».

* * *

Характерную особенность драмы «На днѣ» составляетъ то, что самое драматическое происшествіе занимаетъ собою лишь два среднихъ акта. Главные герои вовсе и не появляются въ четвертомъ дѣйствіи, они едва проходятъ и въ первомъ. Такое распредѣленіе дѣйствія, конечно, противорѣчитъ всѣмъ правиламъ обычнаго драматическаго творчества. Уже перенесеніе катастрофы изъ послѣдняго акта въ предшествующій, который позволилъ себѣ Чеховъ въ «Дядѣ Вани», есть одно изъ новшествъ, введенныхъ, именно, новой драмой: его мы встрѣчаемъ

напр. въ «Михаилѣ Крамерѣ» Гауптмана, а въ «Fille Eliza» катастрофой и начинается собственно драма. Такимъ же новшествомъ современной драмы надо признать и это отсутствіе главныхъ дѣйствующихъ лицъ, въ четвертомъ актѣ. Оно совершенно параллельно тому, что, напр., въ «Ткачахъ» Гауптмана въ послѣднемъ дѣйствіи появляются передъ нами совершенно новыя дѣйствующія лица, судьбой которыхъ цѣликомъ собственно и занятъ зритель, пока такъ безсмысленно и случайно не погибнетъ Хильзе, и не опустится занавѣсъ раньше, чѣмъ мы узнаемъ о судьбѣ Ансорге и самого солдата, зачинщика возстанія. И современная драма, несомнѣнно, права, позволяя себѣ такого рода нововведенія. Въ «Ткачахъ» вѣдь, именно, эта смерть Хильзе за работой и выражаетъ глубокій трагизмъ всего событія, развивающагося передъ нами.

Чтобы понять, почему въ драмѣ «На днѣ» четвертый актъ вовсе не есть лишняя приставка, почему и въ первомъ дѣйствіи мы не теряли вовсе даромъ времени, слушая ругань людей «На днѣ», надо вникнуть въ то, каково участіе всѣхъ этихъ Сатиныхъ, Бароновъ, Бубновыхъ, Клещей и проч. постороннихъ дѣйствующихъ лицъ.

Всего только нѣсколько лѣтъ тому назадъ ихъ назвали бы эпизодическими личностями или резонерами. И въ театрѣ середины XIX в. всегда были такіе резонеры и эпизодическія личности. Они не принимали никакого участія въ дѣйствіи, подавая просто реплики или высказывая, то тамъ, то сямъ, какое-либо общее сужденіе. Но толпа людей «На днѣ» вовсе не толпа резонеровъ. Они не только органически связаны съ дѣйствіемъ,они необходимы для усиленія впечатлѣнія, производимаго драмой на зрителя. Это лучше всего объяснить, если вдуматься въ то, кто, собственно, такіе эти посторонніе герои драмы. Что все это не «босяки», а именно «бывшіе люди», это, мнѣ кажется, достаточно бросается въ глаза. Оттого ихъ любимая пѣсня—пѣсня тюремная; оттого они дружатъ съ воромъ, презираютъ не только мужика, «у котораго есть земство» и который «жаденъ», какъ босяки въ прежнихъ повѣстяхъ Горькаго, но презираютъ и ненавидятъ еще и рабочаго Клеща: онъ раздражаетъ ихъ скрипомъ своей работы, мозолитъ имъ глаза. Они цинично зовутъ себя жуликами и безъ зазрѣнія совѣсти обыгрываютъ татарина Кривого Зоба. Честь

и совѣсть они не ставятъ ни во что. Ихъ бьютъ и оскорбляютъ, и они, повидимому, къ этому привыкли. Это люди, что называется, потерявшіе человѣческій обликъ. Но при этомъ у нихъ есть одинъ принципъ, и отъ него они не отступаютъ: всѣ эти люди любятъ «правду». Эта правда своя, особенная, и высказать ее искренно только они и имѣютъ право. Только долгими годами испытаній и паденій, пріобрѣли они себѣ эту правду. Попали ли они «На дно» такъ «глупо» или вѣрнѣе «грустно», какъ Баронъ, или ихъ паденіе было результатомъ цѣлой драмы, какъ у Сатина и Бубнова, люди «на днѣ» строятъ свое міровоззрѣніе на этомъ горестномъ опытѣ своей жизни. «Правда» ихъ заключается, именно, въ безысходномъ мрачномъ взглядѣ на жизнь. Ради этого они спорятъ съ Лукой. Они его прирожденные противники. Какъ Тетеревъ въ «Мѣщанахъ», они «вещественныя доказательства» того, что «жизнь испорчена», и, какъ Тетеревъ, они называютъ ложью всякую попытку болѣе свѣтлаго взгляда на жизнь.

Особенно характерно выставлено это противорѣчіе ихъ взглядовъ со взглядами Луки въ третьемъ актѣ, гдѣ Лука было сталъ хозяиномъ положенія. Пока всѣ еще оставшіеся бодрыми жители ночлежники окружаютъ Луку, на этомъ маленькомъ дворикѣ, гдѣ все-таки свѣтло, куда отъ времени до времени нѣтъ-нѣтъ да и заглянетъ солнце, «въ окнѣ у земли — рожа Бубнова», какъ значится по ремаркѣ; мрачный картузникъ выглядываетъ на Свѣтъ Божій изъ окна ночлежки. И оттуда онъ и перечитъ Лукѣ, называетъ его лжецомъ, надсмѣхается надъ его поучительными разсказами. Смѣется и Баронъ надъ Настей и ея фантастической автобіографіей, взятой изъ романа «Роковая любовь». Правда, въ четвертомъ актѣ Сатинъ объяснитъ, что за человѣкъ Лука; онъ объясняетъ и то, зачѣмъ Лука вралъ: Лука вралъ изъ жалости къ людямъ, потому что ложь утѣшаетъ, примиряетъ съ жизнью, оправдываетъ ея ужасъ. И тогда даже оказывается, что собственно правъ-то былъ Лука, что ложь нужна и этимъ «бывшимъ людямъ». Послѣ того, какъ Лука пригрѣлъ ихъ своимъ добрымъ чувствомъ человѣколюбія, и всѣ они воспрянули духомъ, и у нихъ изъ глубины души поднялась какая-то ложь, какая-то иллюзія, какой-то нравственный просвѣтъ, таившійся и въ нихъ, несмотря на потрясающую правду, которую повѣдала

имъ жизнь. Эта ложь заставляетъ Сатина говорить свою тираду о человѣкѣ и объ уваженіи къ нему; Барона она заставляетъ преувеличивать свое минувшее богатство, а Бубнова запить запоемъ и пѣть пѣсни, чтобы не думать и не чувствовать жизни, мечтать объ общественномъ трактирѣ.

Но эта склонность бывшихъ людей ко лжи не мѣшаетъ имъ всетаки быть представителями правды, особой, горькой, жестокой, безпросвѣтной правды, «вещественнаго доказательства преступленія». И ужаснѣе всего, что это—не отвлеченная правда, не какой-нибудь философскій законъ мірозданія, вродѣ тѣхъ мистическихъ законовъ, которымъ когда-то вѣрилъ Акимъ во «Власти тьмы», а теперь вѣритъ крючникъ-татаринъ. Такому закону нѣтъ больше мѣста, и въ ночлежкѣ Костылева его не признаетъ и Лука, ушедшій «въ хохлы» за новой вѣрой. Людямъ «На днѣ» некуда уйти за новымъ закономъ и не подъ силу создавать какой-нибудь законъ. Законъ для нихъ это «Уложеніе о наказаніяхъ уголовныхъ и исправительныхъ» и Уставъ о наказаніяхъ, налагаемыхъ мировыми судьями». Ихъ законъ дѣйствительность; его образно выражаетъ Клещъ, неофитъ этой философіи «голаго человѣка»: «Вонъ князь... руку-то раздавилъ на работѣ... отпилить напрочь руку-то придется, слышь... вотъ-те и правда?» И теперь понятно, почему и работа кажется ложью людямъ «на днѣ», почему «ложь—религія рабовъ и хозяевъ», а «голому человѣку», «вещественному доказательству преступленія», остается только «правда». Голый человѣкъ вѣдь, именно, не хозяинъ и не рабъ; дорогой цѣной дерзновенія или паденія онъ купилъ себѣ жалкое право назваться среди современныхъ условій «свободнымъ» «свидѣтелемъ жизни».

И невольно вдумываясь въ эту своеобразную философію голаго человѣка, вспоминаются тѣ слова Шопенгауера, какими онъ опредѣлилъ сущность трагедіи: «горе человѣчества, господство случая и ошибки, паденіе честнаго, тріумфъ злого», вотъ, что представляетъ собою, по мнѣнію Шопенгауера, трагическая катастрофа. Вѣдь, именно, такъ объясняютъ катастрофу жизненной трагедіи и люди «На днѣ».

Философія голаго человѣка, понятая въ такомъ смыслѣ, уже, конечно, не можетъ считаться лишней среди драматическаго дѣйствія. Это отнюдь не резонерство. Если отнять ее

отъ самой драмы, то вѣдь что же останется? Останется тогда вѣдь одно преступленіе Васьки Пепла, это обыденнѣйшее «убійство въ дракѣ», а какъ выражается Сатинъ, «убійство въ дракѣ—только тюрьма». Гдѣ же тогда трагедія? Чтобы бы могло тогда потрясающее подѣйствовать на сердца зрителей?

По старой теоріи драмы считалось, что трагическое происшествіе только тогда трогаетъ зрителя и способно вызвать драматическій эффектъ, когда герой самъ по себѣ интересенъ, когда въ немъ чувствуется величіе духа. Такъ думалъ Шиллеръ. Гегель видѣлъ въ трагическомъ искусствѣ воплощеніе борьбы различныхъ нравственныхъ началъ, «безвинную вину» героя. Въ пору господства реалистическихъ взглядовъ на искусство въ центрѣ драмы была поставлена психологія героя, и драма, по мнѣнію, напр., Фагэ, есть психологическая задача, заинтересовавшая зрителя въ началѣ дѣйствія и разрѣшаемая въ его катастрофѣ. Ясное дѣло, что ничего подобнаго нѣтъ въ драмѣ «На Днѣ». Убійство Костылева необходимо и неизбѣжно, но не въ силу конфликта нравственныхъ стихій, не въ силу психологіи Васьки Пепла. Оно наступаетъ, такъ сказать, по категоріи необходимости, а вовсе не долженствованія. Въ него никакъ нельзя вложить какое-либо нравственное содержаніе. Преступленіе Васьки Пепла есть, именно, то, что Шопенгауеръ назвалъ «горемъ человѣчества, господствомъ случая и ошибки, паденіемъ честнаго и тріумфомъ злого». Убитъ въ запальчивости человѣкъ, котораго «никто кромѣ чорта не любитъ», и убійца-воръ, а подстрекательница сама запуталась въ свои сѣти и привлечена къ отвѣтственности. Мы имѣемъ здѣсь катастрофу глубокоаморальную, чисто случайную, хотя корни ея, можетъ быть, и входятъ глубоко въ человѣческую жизнь, сплетаясь тамъ съ тѣми корнями, которыми питается все сущее. Убійство Костылева это почти такой же случай, какъ то, что бѣдная Ганнеле бросилась въ прорубь или, какъ въ Intérieur'ѣ потонула дѣвушка, и ее должны принести въ домъ ея родителей. Но дѣло, именно, въ томъ, что изъ такихъ уже совсѣмъ каждодневныхъ случаевъ умѣетъ современная драма создавать трагедіи.

Въ Intérieur'ѣ Метерлинка этотъ простой несчастный случай приковываетъ къ себѣ наше сознаніе и становится намъ «важнымъ для жизни», потому что между нами и дѣйствіемъ

стоитъ старикъ, глубоко взволнованный этимъ происшествіемъ. И у него свои взгляды на жизнь: именно, случайность, обыденность, каждодневность и неожиданность горя кажутся ему ужасными. Этотъ старикъ говоритъ намъ, пристально всматриваясь черезъ окно того дома, куда внесутъ утопленницу: «Они думаютъ, что имъ ничто не угрожаетъ... Они заперли двери; и на окнахъ у нихъ желѣзные рѣшетки... Они укрѣпили стѣны стараго дома; три дубовыхъ двери замкнуты задвижками... Они все предвидѣли, что можно было предвидѣть». И эта простая смѣрть дѣвушки, о которой мы ничего не знаемъ, и намъ начинаетъ казаться не случайной, не простой; она и для насъ получаютъ ту же цѣну, что и для старика, и въ нашемъ сознаніи рождается то же желаніе, что и у дочери старика, Маріи, подождать, солгать, не сказать о горѣ и несчастьи, потому что это горе ужасно и мрачно, потому что это горе всѣхъ насъ, всего человѣчества, всей жизни.

Совершенно такъ же и «На днѣ» между зрителемъ и дѣйствіемъ стоитъ «голый человѣкъ», «вещественное доказательство преступленія», и черезъ его сознаніе воспринимаемъ мы убійство Костылева, окончательное паденіе Васьки Пепла, исчезновеніе Наташи. Лука, съ одной стороны, и Клещъ, и Сатинъ— съ другой, какъ Грегерсъ Верле въ «Дикой уткѣ», немного глубже и вдумчивѣе воспринимаютъ эту драму и руководятъ нашимъ вниманіемъ; и оттого ея внутренній мрачный смыслъ необходимости преступленія и ея каждодневный трагическій ужасъ будятъ наше сознаніе, толкаютъ, терзаютъ наши мысли и наши чувства и мучатъ насъ своей неотвратимой, потрясающей правдой.

IV.

Своихъ «Мѣщанъ» М. Горькій назвалъ «драматическими эскизами», а на обложкѣ «На днѣ» значится: «картины». На афишахъ Художественнаго Театра пишутъ «сцены». Эта терминологія, конечно, не случайна. Очевидно, и самъ авторъ, и театральная антерприза колебались назвать эти пьесы драмами. Даже «Дядю Ваню» Чехова Художественный Театръ называетъ «драматическими сценами». Въ настоящемъ очеркѣ мы видѣли, однако, что по своему внѣшнему строю эти произве-

денія, несомнѣнно, принадлежатъ къ современной драмѣ, и что особенности ихъ, заставляющія только съ нѣкоторымъ сомнѣніемъ примѣнять къ нимъ старую терминологію драматическаго искусства, суть особенности драмы и Гауптмана и Метерлинка. Дѣло, конечно, не въ названіи. Какъ назвать какое-либо произведеніе искусства, къ какому роду поэзіи нужно отнести его, это, разумѣется, вопросы второстепенные. Но историкъ литературы невольно останавливается на этой сбивчивости терминологіи. Въ ней скрывается нѣчто весьма существенное. Она дастъ намъ точку отправленія для того, чтобы опредѣлить, какое мѣсто занимаетъ современная драма въ общей эволюціи драматическаго искусства.

Въ серединѣ этого вѣка окончательно установилось выраженіе *драма* и оно стало одно только и примѣняться къ пьесамъ съ грустнымъ концомъ или, что въ сущности то-же, съ трагической катастрофой. Терминъ трагедія совершенно вышелъ изъ употребленія. Подъ трагедіей стали разумѣть исключительно классическія произведенія и непремѣнно, какъ говорилось, постановочныя, съ приподнятымъ надъ обычной жизнью возвышеннымъ содержаніемъ. Трагики—это Эсхилъ, Софоклъ и Эврипидъ, Шекспиръ, Гете, Шиллеръ, Грильпарцеръ, Казиміръ де-ла-Винь. И въ современной драмѣ, самой трагической катастрофой нисколько не интересуются, это не болѣе какъ подробность; вовсе не въ ней видятъ сущность драматическаго искусства. Но вотъ теперь, какъ мы уже видѣли, вопросъ о трагизмѣ въ искусствѣ вновь ставится на очередь. Трагизмъ возродился; къ нему снова возникъ и интересъ. И что же? Теперь относительно такихъ произведеній, какъ «Ганнеле» Гауптмана, какъ его «Ткачи», какъ маленькія пьесы Метерлинка, какъ театръ Чехова и Горькаго, возникаетъ уже сомнѣніе въ томъ, можно ли ихъ вообще считать драмами. Они слишкомъ своеобразны и по замыслу и внѣшнему строю. Эти произведенія всякій согласится назвать трагическими, но имени *трагедія* имъ, конечно, уже не будетъ дано, разъ имъ отказываютъ даже въ названіи драмы. А между тѣмъ, какъ это уже показалъ историкъ современной драмы Штейгеръ, именно драма Ибсена, Метерлинка, Гауптмана соблюдаетъ такое условіе драматическаго искусства, которое во всѣ времена единогласно считалось основнымъ, наиболѣе важнымъ, опредѣляю-

щимъ. И соблюдаетъ это условіе современная драма несравненно болѣе строго, чѣмъ вся предшествующая ей драма середины XIX в. Въ этомъ отношеніи совершенно такъ же, какъ и въ отношеніи трагизма, современная драма какъ будто подхватила ту эволюцію драматическаго творчества, которую вслѣдъ за Гете и Шиллеромъ вели дальше Грильпарцеръ и Геббель, которую, послѣ провала «Бюргравовъ» Виктора Гюго, хотѣли было продолжить Понсаръ и Казаміръ де-ла-Винь и которую прервали интересы театральной антрепризы, по своему сыгравшіе на реалистическихъ вкусахъ средняго класса современнаго общества.

Черта эта—единство дѣйствія и сосредоточеніе его на катастрофѣ. Современная драма вовсе не нуждается въ тѣхъ вертящихся сценахъ, позволяющихъ быстро мѣнять декорацію, которыми нѣмецкіе театры хотѣли достигнуть примиренія шекспировскихъ и лопедевеговскихъ пріемовъ драматической композиціи съ требованіями полноты современной декоративной обстановки. О томъ, чтобы мѣнять декорацію по нѣскольку разъ во время одного и того же акта, объ этомъ никто болѣе и не думаетъ. Дѣйствіе зачастую происходитъ чуть ли не все время въ одной комнатѣ. Ганнеле не двигается даже съ своей постели. Въ той же самой гостиной г-жи Альвингъ развиваются «Призраки». Никакой сложной постановки не требуютъ ни Чеховъ, ни Метерлинкъ. Въ «Моннѣ Ваннѣ» Метерлинка, единственной его пьесѣ, написанной прямо и откровенно для сцены, перемѣнить декорацію оказалось нужнымъ только разъ. И драмы эти идутъ быстро къ развязкѣ. Цѣлая сложная жизнь предполагается раньше перваго акта. Типичныя драмы — развязки, представляющія собою одну только катастрофу — представляютъ собою «Розмергольмъ», «Габріель Боркманъ», «Призраки», «Когда мы мертвые воскреснемъ» Ибсена, «Ганнеле» и «Михаилъ Крамеръ» Гауптманна, «Intérieur» и «Монна Ванна», Метерлинка.

При всей своей осложенности въ діалогѣ и при множествѣ одинаково рельефно очерченныхъ героевъ, такимъ же строгимъ, почти классическимъ единствомъ отличается и «На днѣ». Тамъ нѣтъ ни одной лишней сцены, ни одного лишняго слова. И драма эта такъ же вся сконцентрировалась на катастрофѣ. Самое существованіе «облинялаго», «голаго» человѣка и всѣхъ

тѣхъ, съ кѣмъ ему приходится считаться, уже есть катастрофа цѣлой жизни и цѣлаго ряда разнообразныхъ, столь же несчастныхъ, измученныхъ и истерзанныхъ жизнью личностей. Въ послѣднемъ, четвертомъ актѣ эта катастрофа только приняла характерную для новой драмы, длительную и тѣмъ еще болѣе трагическую форму. Это сосредоточеніе на катастрофѣ и явилось необходимымъ, ощущаемымъ всякимъ художникомъ условіемъ трагическаго впечатлѣнія. Именно здѣсь, на одномъ примѣрѣ ясно видно, какъ неразрывно связана съ содержаніемъ форма художественнаго произведенія. И мало того, можетъ быть, форма—то и опредѣлила его основное «важное для жизни» значеніе. Она-то и вызываетъ то впечатлѣніе ужаса жизни, къ достиженію котораго стремится авторъ.

И впечатлѣніе отъ трагической катастрофы еще усиливается зловѣщими предсказаніями «людей на днѣ», которыя слышатся съ самаго поднятія занавѣса. Оно нисколько не ослабляется и полными гордой бодрости. немного книжками ничшеанскими тирадами Сатина. На мѣстѣ Сатина, я, признаюсь, предпочелъ бы видѣть Тетерева изъ «Мѣщанъ» или Петра изъ «Троихъ» послѣ того, какъ его осудили бы за убійство мѣнялы. Ловкое шулерство можно было бы поручить и барону, а лицу, которое замѣнило бы Сатина, можно было бы дать и какое-нибудь другое болѣе сумрачное, темное дѣло. Тогда «ничшеанство» было бы болѣе органическое, менѣе вычитанное, родившееся также естественно и свободно, какъ родилось и само ничшеанство. Такіе взгляды, какъ «человѣкъ выше сытости», «человѣка не надо унижать жалостью», вѣдь знаютъ и знали сотни и тысячи людей раньше и помимо Ничше. Но это только къ слову, и это не важно. Ничшеанство Сатина, выражено ли оно удачно или не удачно въ драмѣ «На днѣ», само по себѣ толкаетъ зрителя на размышленія глубоко трагическія. Если и «На днѣ» слинявшій человѣкъ «не хочетъ, чтобы его жалѣли» и «продолжаетъ считать себя выше сытости», такъ же, какъ умирающій рабочій въ «Парижѣ» Зола, предпочитающій умереть съ голоду, озлобленный и дикій, чѣмъ перенести униженія Рабочаго дома или богадѣльни, то, очевидно, есть что-то въ глубинѣ человѣческаго сознанія, что царитъ надъ закономъ простой необходимости, есть что-то такое, что даетъ мужество не лгать и смотрѣть прямо на ужасъ жизни.

И этотъ прямой взглядъ на міръ необходимости, на его горе, на его жгучую безпощадную тяготу не есть только взглядъ тѣхъ, кому уготованы сытыя яства на пиру бытія. Тотъ, кому не хватило мѣста на этомъ пиру, или кто не успѣлъ отстоять свое право на это мѣсто, кто бы онъ ни былъ съ точки зрѣнія современныхъ подраздѣленій и распредѣленій людей, и тотъ затаенно, безсознательно, въ тайникахъ своего сознанія цѣнитъ не счастье, не довольство. Онъ неминуемо за этимъ довольствомъ чувствуетъ еще нѣчто другое. Это другое нерѣдко поглащается довольствомъ и чувствомъ сытости. И рядомъ съ этимъ очень часто одинаково голоденъ и сытый, и довольный участникъ празднества жизни и вовсе голодный, отверженный, прогнанный съ этого праздника или недопущенный до него. Потребности довольства и сытости важны не сами по себѣ и не тогда, когда они достигнуты. Въ нихъ важно и цѣнно желаніе, тревожное, наболѣвшее, страждущее желаніе. Въ этомъ желаніи сила человѣка. И въ этой силѣ его могучій ростъ и горделивое главенство надъ міромъ необходимости.

И чѣмъ сильнѣе, шире, размашистѣе развернется человѣкъ, тѣмъ властнѣе, могучѣе его желаніе, оплотъ его побѣды...

Станиславъ Пшибышевскій

Всякій разъ, какъ нарождается новое міровоззрѣніе и начинаютъ замѣняться новыми старые устои жизни, искусство какъ-бы опережаетъ дѣйствительность; оно старается воспроизвести своими средствами готовый возникнуть типъ человѣка, готовыя сложиться жизненныя условія. Воображеніе, эта безпокойная способностьн ашей души, увлекающая человѣчество въ міръ новыхъ понятій и представленій, вѣдь и есть завѣтная область искусства. Художникъ не только воспроизводитъ и подражаетъ, онъ строитъ, созидаетъ, творитъ, вторитъ неустанному творчеству самой природы.

И въ этомъ отношеніи каждое художественное произведеніе оказывается чѣмъ-то въ родѣ психологическаго эксперимента. Оно помогаетъ разобраться въ еще чуть намѣченныхъ теоріяхъ, заставляетъ прочувствовать ихъ въ ихъ жизненномъ примѣненіи. Оно даетъ возможность вложить въ эти теоріи душу живу, увидѣть ихъ въ столкновеніи съ живымъ человѣкомъ и этимъ какъ-бы провѣрить именно жизненную приложимость отвлеченныхъ построеній.

И мало этого.

Прочувствовать какую-либо теорію уже значитъ до извѣстной степени сжиться съ нею. По справедливому замѣчанію Мёллеръ-Брука, «искусство вовсе не результатъ культурныхъ вліяній, какъ говорила старая эстетика, искусство — скорѣе культурный двигатель. Оно вовсе не представляетъ собою такаго явленія, которое лишь сопутствуетъ жизни какимъ-то призрачнымъ видѣніемъ; искусство — это сама жизнь со всѣми ея тайниками, со всѣми ея странными запросами и неразрѣшимыми загадками».

Съ подобной точки зрѣнія глубоко современный и даже жгучій интересъ вызываетъ къ себѣ этотъ своеобразный нѣмецко-польскій романистъ-лирикъ Пшибышевскій.

Искусство для Пшибышевскаго—именно экспериментъ. Онъ подходитъ къ писательской дѣятельности, какъ мыслитель, мучимый широкими философскими запросами, изстрадавшись великимъ и вѣчнымъ вопросомъ о смыслѣ бытія. Когда свои умственныя тревоги онъ выливаетъ въ художественные образы, онъ какъ-бы посылаетъ въ жизнь эти родныя дѣтища своихъ затаенныхъ думъ и размышленій, посылаетъ, съ болью оторвавши ихъ отъ сердца, но въ горделивой надеждѣ, что они найдутъ пріютъ въ незнакомыхъ, но родственныхъ ему по духу сердцахъ людей. Какъ герой его романа «Homo sapiens» Фалькъ и Пшибышевскій можетъ сказать: «Искусство для меня—глубокій жизненный инстинктъ, святой путь къ будущему вѣчному жизни... Искусство для меня не кончается въ ритмѣ, въ звучности, для меня оно—воля, которая изъ ничего вызоветъ новые міры, новыхъ людей».

* *
*

Пшибышевскій родился въ 1868 году въ Познани. Онъ сынъ сельскаго учителя. Образованіе получилъ онъ въ Германіи и раннюю молодость провелъ въ Берлинѣ. Началъ писать онъ также по-нѣмецки.

Его первыя произведенія сразу обратили вниманіе критики, и въ обзорахъ современной нѣмецкой литературы ему всегда отводится особое мѣсто. Когда въ 1898 году онъ переселился сначала въ Краковъ, а послѣ во Львовъ и сталъ частью переводить, частью передѣлывать свои произведенія по-польски*).

Теперь съ появленіемъ «Homo Sapiens» въ русскомъ переводѣ [Москва, 1902 (Скорціонъ)] ознакомится съ Пшибышевскимъ въ свою очередь и русская читающая публика.

---

*) Вотъ списокъ произведеній Пшибышевскаго: «Zur Psychologie des Individuums 1. Chopin und Nietzsche 2. Ola Hansson»; «Totenmesse», «Vigilien» (по-польски *Z* cyklu Wigilii. 1899); «Homo sapiens»; (по-польски 1899—1901); «De profundis»; «Satanskinder» (Dzieci szatana, 1899); «In haec lacrimarum valle» (Na tym padole ptaczu); «Die Synagoge des Satans (начало выходить въ переводѣ въ Żuciu, но было запрещено австрійской цензурой) «Auf den Wegen der Seele»

Но «Homo sapiens» самъ по себѣ еще не даетъ возможности понять молодого романиста. Возникнувъ въ самыхъ завѣтныхъ тайникахъ его сознанія, какъ отвѣтъ на его личные нравственно-философскіе запросы, на его собственныя исканія въ душевныхъ переливахъ этой вѣчной загадки: человѣкъ, «Homo sapiens» Пшибышевскаго, со своей осложненной, трудной, почти запутанной психологіей, со своимъ страннымъ, загадочнымъ и какъ-будто искусственнымъ концомъ, представляетъ собою только одно изъ звеньевъ въ цѣпи тѣхъ сумрачныхъ думъ, тѣхъ быстро-быстро мѣняющихся, страшныхъ и все же очень часто чуть намѣченныхъ представленій, которыми болѣютъ и мучаются творческія силы молодого писателя.

Что герой «Homo sapies», Фалькъ—одно изъ тѣхъ поэтическихъ отраженій ницшеанства, которыми такъ пестритъ современная литература, это само собою бросается въ глаза. Въ молодости Фалькъ начитался предтечи Заратустры, Ибсена, и Брандъ съ его гордымъ, самоувѣреннымъ требованіемъ: «или все, или ничего» сталъ его героемъ. Черскій въ разговорѣ съ Фалькомъ прямо называетъ его ницшеанцемъ. Въ образѣ Фалька индивидуальное сознаніе, съ сумасшедшей смѣлостью противополагающее себя всему міру и какъ-бы выдѣлившее себя изъ обычной тяготы жизни, превознесено, преувеличено и почти обоготворено. Да, конечно, «Homo sapiens»—романъ ницшеанскій. Но этимъ еще далеко не все сказано. Зачѣмъ именно въ любви захотѣлъ Фалькъ или всего, или ничего? Дѣйствительно ли это — «гипер-эротоманія», какъ назвалъ произведенія Пшибышевскаго нѣмецкій критикъ Лео Бергъ? И почему склонился Фалькъ, этотъ жрецъ плотской любви, передъ другой любовью, любовью Черскаго? Почему его жизнь показалась вдругъ Фальку «отвратительной жизнью червя, живущаго въ мукѣ, жизнью мелкой любви».

Можно, разумѣется, объяснить всю конечную сцену «Homo sapiens», какъ «наказаніе» за «преступленіе», какъ резуль-

---

(Na drogach dyzcy 1900), «Nad morzem» (1899), «Androgyne» (1901) и драмы: «Dla szczęścia» (1900), «Taniec miłości, 1. Złote runo, 2. Goście (1901) «Matca» (1903), «Śnieg» (1902) и сборникъ «Poezye Prozą»; онъ и здѣсь на своей настоящей родинѣ сразу занялъ видное мѣсто въ литературномъ мірѣ. Какъ редакторъ скоро прекратившагося, но имѣвшаго значительный успѣхъ журнала «Życie» Пшибышевскій стоялъ въ самомъ центрѣ польскихъ модернистовъ.

татъ возмутившейся совѣсти, которую напрасно думалъ Фалькъ убаюкать своими теоріями сверх-человѣка и господской морали. Самъ Пшибышевскій писалъ въ «Zycin», что стремился довести ницшевскаго сверх-человѣка до абсурда. И въ такомъ объясненіи весь романъ нашего автора былъ бы лишь позднимъ повтореніемъ того «Преступленія и Наказанія», которое дало такой сильный толчокъ разсужденіямъ Ницше. Но такъ ли это?

Конечно, нѣтъ.

Такъ можно толковать романъ Пшибышевскаго, только перешагнувши черезъ цѣлый рядъ самыхъ очевидныхъ трудностей. Почему назвалъ онъ свой романъ «Homo sapiens»? Въ чемъ мудрость Фалька? Если понять его, какъ простого раскаявшагося грѣшника, то развѣ стоитъ тогда и говорить о мудрости? И почему этотъ странный мудрецъ еще называетъ себя человѣкомъ «вымирающимъ», «послѣднимъ человѣкомъ»?

На всѣ эти вопросы въ самомъ «Homo Sapiens» не найдется отвѣта.

Отвѣтить на нихъ поможетъ только пристальное разсмотрѣніе всей его писательской дѣятельности. Мы сразу подходимъ тутъ къ тѣмъ запросамъ о смыслѣ бытія, объ основныхъ законахъ мірозданія, которые такъ трепетно и упорно переворачиваются въ извилинахъ мозга этого молодого писателя уже такъ много лѣтъ, которые клокочутъ бурно и неустанно въ его сердцѣ, выливаются то въ порывистыхъ лирическимъ поэмахъ, то въ статьяхъ, то въ законченныхъ объективныхъ образахъ его романовъ и драмъ.

Ницшеанство Пшибышевскаго особое. Оно гораздо глубже общераспространенныхъ теперь разсужденій о сверхъ-человѣкѣ и о переоцѣнкѣ нравственныхъ цѣнностей.

Вѣдь и у самого Ницше теорія сверх-человѣка — только дальнѣйшая надстройка, назойливо напросившійся выводъ, неизбѣжное заключеніе изъ основной посылки, стоившей ему всего болѣе умственнаго напряженія, потребовавшей всего болѣе умственной энергіи. Ницше просто пришелъ уже въ концѣ длиннаго ряда разсужденій къ тому заключенію, что ничего лучшаго не можетъ создать человѣчество, что силы его ограничены, что, разъ нѣтъ для человѣка никакой высшей цѣнности, кромѣ жизни «самой экстенсивной и самой интенсивной», какъ это говорилъ еще Гюйо, людямъ остается только

развивать далѣе эту жалкую породу «человѣкъ». И Ницше сказалъ тогда: пусть же растетъ и крѣпнетъ человѣкъ, пусть станетъ онъ тѣмъ, что еще Гердеръ и Гёте назвали «сверх-человѣкомъ». Потому теорія о сверх-человѣкѣ и осталась самой мало разработанной, самой сбивчивой изъ всѣхъ философскихъ построеній Ницше.

Въ воображеніи Пшибышевскаго «сверхъ-человѣкъ» также не играетъ никакой выдающейся роли.

Образъ его только мелькнулъ-было въ «Дѣтяхъ сатаны» при созданіи Гордона. Онъ-было вспыхнулъ въ поэмахъ «Надъ моремъ» и «Андрогиня» яркимъ чувствомъ «царя» и «бога». Но въ «Homo sapiens» сверх-человѣкъ развѣ только гдѣ-то далеко чуется въ мечтахъ и стремленіяхъ Фалька. И въ послѣднихъ драмахъ: «За счастьемъ», «Золотое руно» и «Гости» Пшибышевскій уже интересуется психологіей, правда, вдумчивыхъ и сильныхъ, но несомнѣнно обыкновенныхъ, почти заурядныхъ личностей.

* * *

Самое существенное, самое важное для Пшибышевскаго и Ницше—это безстрашное и откровенное признаніе не только безразличія по отношенію къ человѣческой нравственности, т.-е. моральности мірозданія, но и его преступности противъ всякаго моральнаго закона.

Когда, продолжая смотрѣть на міръ какъ на волю, Ницше провелъ теорію Шопенгауэра черезъ перемолъ дарвинизма, онъ воочію убѣдился, что если царствующее надъ жизнью трагическое, т.-е. несправедливое, злое, безсмысленно жестокое, начало заставило ужаснуться Шопенгауэра, то это лишь потому, что Шопенгауэръ смотрѣлъ на мірозданіе съ совершенно неприложимой къ нему моральной точки зрѣнія. И Ницше постарался разъ навсегда вырвать изъ своего ума моральное представленіе о судьбахъ міра. Какъ умъ Фалька въ «Homo sapiens», его мозгъ сталъ «безстыденъ». Вслѣдъ за Дарвиномъ онъ совершенно спокойно началъ видѣть въ мірозданіи лишь «борьбу за существованіе» и «естественный подборъ».

Люди хотятъ добра,—сказалъ себѣ Ницше—они хотятъ установленія своего закона: «люби ближняго какъ самого

себя»; и они ждутъ освобожденія отъ этого желанія. Да, конечно:

„Хотѣть“ освобождаетъ, но какъ называется то, что освободителя заковываетъ въ цѣпи?“
„Было“—такъ называется скрежетъ зубовный и сокровенное горе воли“.

Воля, этотъ основной принципъ всего сущаго, есть именно борьба за существованіе и естественный подборъ; она есть насиліе надъ слабымъ, гибель и вымираніе неприспособленнаго, недостаточно стойкаго. Такъ «было» въ неорганическомъ и органическомъ мірахъ, такъ «было» и въ мірѣ надъ-органическомъ черезъ всѣ до-историческія и историческія эпохи вплоть до нашего времени, когда это «было» становится уже несокрушимымъ, ужасающимъ, но увы! несомнѣннымъ «есть».

Вотъ—то основное положеніе ницшеанства, которое усвоилъ себѣ Пшибышевскій еще студентомъ въ Берлинѣ.

Вѣдь именно эту мысль высказываетъ онъ устами Фалька, когда этотъ мудрецъ въ изступленіи говоритъ о природѣ, обращаясь къ какимъ-то воображаемымъ слушателямъ:

„Вамъ говорили, будто она сильная, беззаботная, холодная и гордая, что она ни хороша, ни дурна, ни грязь, ни золото... Ложь, позтеннѣйшая публика, недостойная смѣшная ложь! Природа злобна, утонченно злобна, лжива, коварна... вотъ, какова природа!“

И этотъ взглядъ на природу въ высшей степени важенъ. Именно онъ заставляетъ Фалька отрицать въ своемъ «безстыдномъ» умѣ свою виновность.

Какъ часть природы, и человѣкъ не только безотвѣтственъ передъ требованіями морали, но въ силу естественнаго закона и онъ неизбѣжно золъ и жестокъ. Когда дѣло идетъ, напримѣръ, о любви, то, оставаясь въ самой умственно приподнятой, самой интеллектуальной средѣ, мы вѣдаемся именно съ человѣкомъ-природой, съ человѣкомъ-звѣремъ. Любовь, эта неистребимая сила жизни, представляющая собою одно изъ наиболѣе яркихъ проявленій міровой воли, вѣдь не только а-моральна и безразлична, она жестока, зла, несправедлива. На

примѣрѣ любовныхъ отношеній между людьми такъ наглядно и ощутительно чувствуется коварство природы.

Природа губитъ, возсоздавая, порождаетъ страданія въ самомъ наслажденіи.

Страдаетъ вѣдь жгучей, часто неизлѣчимой болью мужчина, оставленный женщиной ради новой любви; мучается и терзается покинутая женщина; топится, бросается подъ поѣздъ, травится обманутая дѣвушка. Страдаетъ томительной и горькой мукой и мужчина, если женщина, которую онъ любитъ, принадлежала до него другому; страдаетъ и женщина, если она перестала быть дѣвушкой въ объятьяхъ нелюбимаго ею болѣе прежняго любовника. Любовь—не размалеванный, шаловливый купидонъ съ легкими крылышками, какъ его изображали на помпеевскихъ фрескахъ. Любовь—скорѣе красивый юноша, превращающійся въ звѣря, какъ въ сказкѣ объ «Амурѣ и Психеѣ». Любовь—это страшный, коренастый, бородатый Эросъ древнихъ грековъ съ ужасающимъ, дробящимъ молотомъ на плечѣ.

Только легкомысліе, поверхностность въ чувствахъ, слабость и ничтожество, только жалкая робость человѣческой души даютъ возможность любить безъ страданія, не изнывая въ страшныхъ мученіяхъ, въ болѣзненныхъ и смутныхъ переходахъ отъ жгучей страсти къ мучительной ненависти. Только ложь передъ собой и другими, только туманъ опьяненія, только урегулированный холодный развратъ спасаютъ ничтожное, жалкое, безсознательное и узко себялюбивое человѣчество отъ мукъ любви.

Вотъ почему въ своихъ поэмахъ «Надъ моремъ», «Андрогиня», «Въ долинѣ слезъ» Пшибышевскій искалъ самое знойное и сильное, самое болѣзненное и возвышенное выраженіе любовной страсти. Въ этихъ поэмахъ въ прозѣ при помощи самаго причудливаго и захватывающаго ритма словъ вонзается въ наше сердце, впивается въ нашъ умъ вся необъятная гамма полюбовныхъ думъ и настроеній. Она звенитъ въ насъ всѣмъ богатствомъ своихъ мотивовъ отъ чувства беззастѣнчиваго самца передъ обнаженной рабыней, приведенной торговцемъ невольницъ, вплоть до изысканныхъ ощущеній страждущаго любовника передъ царицей его мечтаній.

Не поэтомъ «гиперо-эротоманіи» надо назвать Пшибышев-

скаго, какъ это дѣлаетъ Лео Бергъ; Пшибышевскій—поэтъ философіи любви въ самомъ ея широкомъ дарвино-шопенгауэровскомъ пониманіи.

* * *

Таинственныя чары любви такъ жгуче интересны, дороги и важны для Пшибышевскаго именно тѣмъ, что онѣ коренятся въ заповѣдныхъ тайникахъ человѣческаго сознанія. Въ своихъ романахъ, любовныхъ поэмахъ и драмахъ онъ старается извѣдать своимъ острымъ взглядомъ поэта самыя сокровенныя неуловимыя и сложныя душевныя движенія.

Въ этомъ видитъ Пшибышевскій основную задачу поэзіи и какъ теоретикъ искусства.

Поэтъ, по мнѣнію Пшибышевскаго, долженъ быть философомъ; онъ долженъ болѣе мыслить, чѣмъ изображать. Поэзія служитъ познавательнымъ способностямъ человѣка совершенно такъ же, какъ и наука. Только познаетъ она по-своему, ей одной присущими средствами. Своимъ особымъ образнымъ мышленіемъ, смѣло углубляющимся въ самыя темныя бездны человѣческой души, проникающимъ до самыхъ животныхъ инстинктовъ человѣка и живо чувствующимъ въ то же время и самые высшіе его умственные запросы старается поэтъ увидѣть вещи неуловимыя даже для человѣческой рѣчи», прослѣдить загадочную связь человѣка и природы, эту величайшую тайну философіи жизни.

И если искусство, на которомъ создалась теорія Тэна, все еще шло, какъ выражается Пшибышевскій, «удобной широкой дорогой мозга, дорогой нашихъ бѣдныхъ пяти чувствъ», то представители современнаго искусства, напротивъ, идутъ «крутой проложенной черезъ пропасти и полной смертельныхъ опасностей», «дорогой души».

Различіе между обѣими дорогами громадно:

> „Для мозга дважды два—четыре, а для души можетъ быть и милліонъ, потому что она не знаетъ разстояній въ пространствѣ и времени. Для мозга существенъ предметъ только во времени и въ пространствѣ, для души всего существеннѣе безпредметная, безпространственная и безвременная сущность вещей“.

И, идя по «дорогѣ души»,

„поэтъ старается вникнуть въ эту глубину, достичь этого абсолютнаго знанія не при помощи мышленія, а при помощи чувства»!

«Дорогой души» очевидно называетъ Пшибышевскій дорогу художественнаго вдохновенія, ту горнюю стезю пророческаго ясновидѣнія, по которой Достоевскій дошелъ до «Преступленія и Наказанія», до «Идіота», до «Карамазовщины», по которой шелъ Шекспиръ къ «Ричарду III», къ «Отелло», къ «Макбету».

Въ огромномъ, сулящемъ несмѣтныя умственныя богатства значеніи «дороги души» убѣдился на опытѣ самъ Пшибышевскій. Осуществляя свою теорію, онъ вышелъ по этой «дорогѣ души» на просторъ своихъ собственныхъ размышленій, оставивши далеко за собою свою исходную точку—ницшеанство.

Вдумавшись именно въ загадочную связь природы и человѣка, онъ открылъ особое назначеніе человѣка въ природѣ. Какъ Гегелю, человѣкъ представился ему какъ-бы сознаніемъ всего мірозданія, первымъ пробужденіемъ въ немъ сознающаго духа. Только въ этомъ сознаніи онъ увидѣлъ не свѣтлую струю освобожденія отъ самодовлѣющей плоти, а лишь «средство искупленія».

Эту теорію излагаетъ Фалькъ въ «Homo sapiens».

«Природѣ стало стыдно своего вѣчнаго, безцѣльнаго убійства,—говоритъ онъ,—она смутилась и струсила, ей захотѣлось свалить съ себя вину за свои безцѣльныя убійства, и она дала человѣку мозгъ.

Знаете вы, что такое мозгъ?

Это очень плохой, забракованный негодный аппаратъ. Представьте себѣ плохо дѣйствующій сфигмографъ. Онъ, конечно, будетъ отмѣчать повышеніе и паденіе пульса, но невѣрно, совершенно ложно. Можно будетъ только видѣть, что есть повышеніе и паденіе, но ничего больше. Видите ли, точно такимъ же образомъ и мозгъ узнаетъ, что что-то въ душѣ происходитъ, но что? Этого узнать онъ не можетъ. Короче, если даже сравненіе и хромаетъ, а оно и не предъявляетъ никакихъ претензій на точность, мозгъ всегда бываетъ обманутъ и оболганъ и

лишь послѣ, подведя итогъ случившемуся, узнаетъ, что онъ обманутъ.

Но этимъ утонченная жестокость еще не кончается.

Съ плохо дѣйствующимъ мозгомъ связана еще одна милая вещь совѣсть, въ теченіе тысячелѣтій дрессируемая для того, чтобы причинить мученіе за грѣхи, совершаемые природой».

Такою представилась Пшибышевскому трагедія человѣческой жизни. Она оказалась теперь трагедіей сознанія и совѣсти.

Въ „Homo sapiens» мы имѣемъ дѣло съ трагедіей человѣческаго знанія.

Homo sapiens, Фалькъ, прежде всего потрясающе сознателенъ: оттого-то онъ и названъ мудрецомъ. И если еще мальчикомъ онъ захотѣлъ своей желѣзной волей «или всего, или ничего» въ любви, то руководился онъ потомъ всего болѣе «любопытствомъ». Изъ-за своего преступнаго любопытства погубилъ онъ и своего друга Микиту, и бѣдную Маритъ, и Янину и даже свою жену Изу. Какъ нѣкогда Грелу въ романѣ Бурже, Фалькъ любовникъ-экспериментаторъ, любовникъ-мыслитель. Не угрызенія совѣсти мучаютъ Фалька. Его искупленіе состоитъ въ холодномъ разсудочномъ сознаніи сдѣланнаго зла. Фалькъ не чувствуетъ своей преступности. Разсуждая о ней, онъ знаетъ, что виновата природа, а не онъ. Онъ знаетъ также, что въ конечномъ подсчетѣ онъ, изстрадавшійся такъ сильно и страшно отъ того, что Иза принадлежака не одному ему, не только палачъ, но и жертва.

И искупленіе Фалька ужасно. Его «безстыдный мозгъ» губитъ и терзаетъ его. Этотъ выхоленный имъ съ такимъ трудомъ, воспитанный имъ съ такой любовью, доводимый постоянно до самой послѣдней степени напряженія, взлелѣянный взвинченный и превознесенный имъ мозгъ его—грозный, неумолимо жестокій судья, судья-истязатель, судья-мститель.

* * *

Проблема угрызеній совѣсти и раскаянія только чуть намѣчена въ «Homo sapiens». Фалькъ знаетъ и раскаяніе, но онъ именно знаетъ о немъ. Онъ слишкомъ сознателенъ, слишкомъ твердъ, слишкомъ интеллектуаленъ. Чтобы изобразить трагедію

угрызеній совѣсти, надо было создать уже совершенно новаго, иного героя. Онъ возникъ въ драмахъ Пшибышевскаго, гдѣ мы, правда опять въ средѣ писателей, въ средѣ образованныхъ людей, но гдѣ уже вовсе нѣтъ этого чисто интеллектуальнаго напряженія. Эти новые герои Пшибышевскаго, Зджарскій и Рущицъ, Млицкій и Рембовскій—уже люди чувства, а не разсужденія, и оттого ихъ искупленіемъ, ихъ внутреннимъ неотвратимымъ бичомъ и оказывается совѣсть.

Въ «За счастьемъ» Пшибышевскій какъ-будто противополагаетъ совѣсти легкомысліе.

Когда Млицкій оставляетъ постылую Елену для Ольги, ему кажется, что онъ дѣлаетъ нѣчто совершенно обыденное, простое. «Разойдемся пріятелями», говоритъ онъ. Счастье, которое ждетъ его, кажется ему такимъ законнымъ. Развѣ онъ виноватъ, что разлюбилъ Елену? Неужели же продолжать жить дальше съ Еленой, просто такъ безъ любви, безъ надежды, безъ счастья? И, можетъ-быть, дѣло и обошлось бы такъ же просто и обыденно какъ такія разлуки тысячу разъ совершаются въ жизни. Но вотъ въ дѣло вмѣшивается этотъ Зджарскій. Онъ любилъ Ольгу, и она бросила его. Теперь настало время отомстить. И Зджарскій мститъ, мститъ холодно, разсудочно и ужасно. Его не волнуетъ вопросъ о томъ, съ какого же права терзаетъ онъ Елену и Млицкаго. Зджарскій выстрадалъ это право. Онъ весь отдался своему жгучему чувству покинутаго. Его влечетъ неудержимой страстью мучить и себя, и другихъ. Онъ долженъ отравить счастье Млицкаго и Ольги, онъ долженъ истомить, измучить, довести до самаго безграничнаго отчаянія Елену.

И счастье Млицкаго и Ольги дѣйствительно отравлено. Его нѣтъ. Его и не могло быть. Тѣло утопившейся Елены принесутъ въ квартиру, гдѣ поселились Ольга и Млицкій, вмѣсто радостей любви Млицкій мечется и страдаетъ, не хочетъ впустить тѣло Елены и чувствуетъ, что оно уже тутъ, уже встало между нимъ и Ольгой.

Въ сумасшедшей конечной сценѣ, гдѣ Млицкій такъ безумно не хочетъ впустить тѣло Елены въ свою квартиру, таится символическій смыслъ. Только забывши, закрывши глаза на страданіе, только легкомысленно, трусливо или завѣдомо обманывая себя, можетъ человѣкъ разлюбить того, кого онъ разъ

назвалъ своимъ. Конечно, не всегда найдется Зджарскій, и богатства человѣческаго легкомыслія неизсякаемы, но вѣдь такой Зджарскій сидитъ въ каждомъ человѣкѣ, и въ каждую минуту онъ можетъ встрепенуться, понять, открыть глаза, и тогда такъ ясно и ярко всякая новая любовь окажется такой жестокой, неумолимо злой и коварной...

Уже безъ малѣйшаго намека на легкомысліе та же проблема искупленія совѣстью поставлена въ «Золотомъ Рунѣ».

И здѣсь Пшибышевскій какъ будто обогатилъ свою шопенгауэро-дарвиновскую философію любви еще ницшевской теоріей о вѣчномъ возвращеніи. Искупленіе здѣсь именно въ вѣчномъ повтореніи. Мы имѣемъ уже дѣло съ двумя поколѣніями. Рущицъ обманулъ своего друга съ его женой, и, когда другъ его застрѣлился отъ отчаянія, онъ взялъ къ себѣ его сына, т.-е. того, кого онъ не смѣетъ открыто назвать своимъ сыномъ. Мучимый угрызеніями совѣсти, онъ основалъ больницу, всю свою жизнь посвятилъ благотворительности. И теперь какъ-будто все улеглось, все забыто; этотъ тайный сынъ его, Рембовскій, — директоръ основанной имъ для искупленія грѣха больницы. Онъ женатъ, и вся жизнь его какъ-будто направлена на добро и на любовь.

«Но страшно отомщаетъ за себя любовь», говоритъ Рущицъ. И мщеніе ея, безсмысленное, ненужное и напрасное, но роковое, должно наступить.

Рембовскій, достойный сынъ Рущица. И онъ — одновременно и палачъ, и жертва. Онъ самъ обманулъ врача Лонскаго съ его женой, а теперь его собственная жена измѣнила ему въ объятьяхъ молодого писателя, Пшеславскаго, и хочетъ покинуть его. Да, «страшно отомщаетъ за себя любовь» всякому, кто способенъ къ настоящей, искренней, сильной любви, любви знойной и ревнивой, постоянной и единственной. Страшно мучаетъ любовь побѣжденнаго. Терзаетъ любовь этой невыносимой казнью совѣсти и того кто побѣдитъ.

Проклятъ домъ, гдѣ была любовь, какъ проклятъ домъ Рущица.

* *
*

Если свой взглядъ на мірозданіе и на роль въ немъ чело-

вѣка Пшибышевскій, какъ художникъ, представилъ намъ на однихъ только любовныхъ влеченіяхъ человѣка, то, какъ мыслитель, онъ повидимому склоненъ значительно обобщить его. Во всей скорбной долинѣ человѣческихъ страстей и увлеченій по его мнѣнію въ силѣ остается тотъ же самый взглядъ на вещи. Фалькъ говоритъ Черскому, что «всѣ мотивы чувства біологически и психологически имѣютъ одну и ту же цѣнность, ибо происходятъ отъ одного общаго корня»; «они только явленія отклоненія, развитія и дифференціаціи». Такимъ образомъ, человѣческіе поступки, положимъ, завоеванія Наполеона, если разобраться въ ихъ мотивахъ, могутъ оказаться результатами простыхъ влеченій и потребностей, которые потомъ совершенно забываются. Впослѣдствіи человѣкъ объясняетъ обыкновенно свои поступки какой нибудь цѣлью, но «въ психологическихъ обстоятельствахъ факта совсѣмъ нѣтъ сознанія цѣли; ее уже потомъ отъ себя придумываетъ мозгъ»...

Такимъ порядкомъ разсужденій, конечно, совершенно легко точку зрѣнія Пшибышевскаго на любовь распространить уже на всю человѣческую дѣятельность. Повсюду въ глубинѣ человѣческой гуши, въ его безсознательной жизни воли зіяетъ «связь природы и человѣка», повсюду въ самой основѣ человѣческихъ поступковъ копошится человѣкъ-природа, человѣкъ-звѣрь.

Вся жизнь человѣка можетъ быть опредѣлена словами Рембовскаго изъ «Золотого Руна»: «это все такія страшныя вещи, и въ нихъ нѣтъ вины, потому что онѣ святы»...

Ницше, какъ извѣстно, и принялъ совершенно спокойно этотъ ужасъ не только моральности, но и преступности мірозданія. Онъ возвеличилъ всю жизнь цѣликомъ во всемъ ея объемѣ, возвеличилъ и обоготворилъ и зло. Его человѣкъ будущаго, его сверх-человѣкъ долженъ стать по ту сторону добра и зла, стать вмѣстѣ съ природой а—моральнымъ и жестокимъ. Вѣдь именно этой теоріей «господской морали», т.-е морали, основанной на борьбѣ за существованіе и естественномъ подборѣ, онъ перешагнулъ черезъ пессимизмъ Шопенгауэра.

Это былъ простѣйшій, хотя и наиболѣе страшный выходъ изъ подобнаго взгляда на мірозданіе.

Но какъ примириться съ жизнью Пшибышевскому съ его закономъ возмездія путемъ сознанія и совѣсти? Тутъ уже

пришлось не только отклониться отъ ницшеанства, но и прямо пойти противъ него. Если совѣсть также одинъ изъ незыблемыхъ законовъ мірозданія, если самое сознаніе зла міра такъ ужасно и гибельно, то, конечно, не въ сверх-человѣкѣ избавленіе. Сверх-человѣкъ, да вѣдь это еще болѣе сознательный, еще болѣе ощущающій угрызенія совѣсти человѣкъ. Въ сверх-человѣкѣ вѣдь трагедія искупленія будетъ еще страшнѣе, еще трагичнѣе. Вѣдь если такъ ужасно дѣйствуютъ сознаніе и совѣсть въ простыхъ заурядныхъ дерзнувшихъ людяхъ, когда они, какъ Фалькъ, какъ Рембовскій, какъ Млицкій, немного выше средняго пресмыкающагося, лгущаго себѣ и другимъ, циничнаго, легкомысленнаго люда, то что же было бы съ сверх-человѣкомъ?

И Пшибышевскій отрекся отъ сверх-человѣка:

> „Мудрый господинъ профессоръ,—обращается Фалькъ къ Ницше,—мудрый господинъ профессоръ, желавшій дать человѣку еще сверх-человѣка! Да! онъ долженъ бы былъ на второй же день погибнуть отъ избытка мозга и совѣсти“.

Къ подобному выводу и не могъ не прійти психологъ совѣсти и сознанія. И теперь мы ясно видимъ, что въ своемъ Фалькѣ Пшибышевскій дѣйствительно довелъ теорію сверх-человѣка до абсурда. На это, конечно, и намекалъ онъ въ упомянутой мною статьѣ въ «Życie».

Сверх-человѣкъ, по мнѣнію Пшибышевскаго, это именно послѣдній человѣкъ, человѣкъ вымирающій. Теорія сверх-человѣка есть теорія декаданса въ самомъ простомъ и прямомъ смыслѣ этого слова, т.-е. теорія упадка, вырожденія. Оттого и Фалькъ назвалъ себя «вымирающимъ» и «послѣднимъ».

Но если и теорія сверх-человѣка съ ея отрицаніемъ совѣсти, съ ее господской моралью такимъ образомъ не состоятельна, вздорна, если она лишь теорія вымиранія и упадка, то гдѣ же тогда найти силу жизни? Надо ли вновь идти назадъ къ Шопенгауэру искать утѣшенія въ нирванѣ, въ аскетизмѣ, въ укрощеніи злой воли? Надо ли, какъ Лонскій, «все умѣть перенести», воспитывать въ себѣ «долготерпѣніе», утѣшая себя иногда тѣмъ, что не все знаешь, что существуетъ спасительная ложь? Вѣдь долготерпѣливаго и многострадальнаго Лонскаго до извѣстной степени спасаетъ ложь Рембовскаго, не

рѣшившагося сказать ему всей правды. Или, можетъ быть, какъ эта мысль и блеснула-было въ умѣ Фалька, надо убить въ себѣ сознаніе стать непосредственнѣе, спуститься къ маленькимъ людямъ, къ сѣрой ничтожной и глупо-наивной жизни?

Пшибышевскій еще не отвѣтилъ на этотъ вопросъ. Да и существуетъ ли отвѣтъ на него въ жалкихъ извилинахъ живого человѣческаго мозга?

Только, конечно, не назадъ, не къ маленькимъ людямъ влечетъ Пшибышевскаго и не къ аскетизму, не къ долготерпѣнію. Далеко отъ ихъ проторенныхъ, пошло избитыхъ дорожекъ ведетъ за собой Пшибышевскій своихъ читателей. Его дорога, дорога большихъ благородныхъ запросовъ человѣчества. И если ницшеанство съ его индивидуализмомъ увлекло его отъ его юныхъ мечтаній, когда, какъ Фалькъ, онъ «много сдѣлалъ для дѣла», когда, какъ Черскій, онъ искалъ въ соціальномъ равенствѣ своихъ идеаловъ, то и теперь въ «Homo sapiens» эти идеалы не за горами и долами.

Вѣдь Фальку показалась его жизнь «отвратительной жизнью червя, живущаго въ мукѣ, жизнью мелкой любви», потому что у Черскаго онъ увидѣлъ другую большую любовь, ту любовь, которую онъ справедливо назвалъ «вѣрой, не имѣющей цѣли». И онъ полюбилъ бы эту «лишь одну любовь, любовь, любовь». Будь Фалькъ нравственно свѣжѣе, онъ, можетъ-быть, и болѣе искренно воскликнулъ бы: «Vive l'humanité» (да здравствуетъ человѣчность). Если бы не его зловѣщее сознаніе, онъ, можетъ-быть, могъ бы вновь поставить себѣ это требованіе «или все, или ничего».

И это «все, или ничего» онъ могъ бы потребовать также въ любви. Только любовь теперь была бы иная. Это была бы «любовь къ вещамъ и призракамъ».

Какъ ницшеанецъ, Фалькъ не могъ не назвать любовь Черскаго, эту любовь къ человѣчеству «вѣрой, не имѣющей цѣли». Съ точки зрѣнія своихъ психологическихъ воззрѣній «цѣль» Черскаго должна была показаться ему «придуманной послѣ мозгомъ». Но путь Черскаго, живущаго вещами и призраками, этотъ путь близокъ и дорогъ Фальку и всѣмъ ему подобнымъ. Можетъ-быть, своей собственной «дорогой души» и пойдетъ Фалькъ-Пшибышевскій строить себѣ свою собствен-

ную новую цѣль, измѣнять, передѣлывать и перестраивать по-своему цѣль Черскаго. И тогда станетъ еще болѣе ясно, что не сверх-человѣческія увлеченія были важны въ усвоенномъ имъ въ юности ницшеанствѣ. Тогда будетъ ясно, что образецъ сверх-человѣка только отвлекъ его отъ всего пресмыкающагося, робкаго, жалкаго, умоляющаго и рабски призывающаго къ помощи, что онъ заставитъ гордо и смѣло, вставши во весь ростъ своего сознанія, идти «за вещами и призраками», этимъ истинно свѣтлымъ путеводнымъ свѣточемъ, зажженнымъ Заратустрой.

Поэты Скорпіона

Никогда еще такъ нарядно, какъ на этотъ разъ не выпускало въ свѣтъ книгоиздательство Скорпіонъ пѣсни и поэтическіе дуэты своихъ поэтовъ. Вотъ — «Будемъ, какъ солнце» Бальмонта въ темно-розовой обложкѣ работы Фидуса. Среди симметрически расположенныхъ лилій и розовыхъ кустовъ на высокихъ стебляхъ какой-то солнцеобразный человѣкъ широко и высоко разставивъ руки весь обложенный, съ волосами, какъ пламя, устремился вдаль своимъ воспаленнымъ взоромъ. Онъ какъ-бы глядитъ изъ самой книги, всѣмъ своимъ порывистымъ и размашистымъ движеніемъ вторя словамъ поэта:

Я въ этотъ міръ пришелъ, чтобъ видѣть солнце.

А вотъ — и Urbi et Orbi Брюссова, большая бѣлая книга, украшенная совсѣмъ простой и гладкой золотой лирой. Прямыя и тяжелыя золотыя буквы оголовка и тонкія струны лиры. Книга стиховъ по словамъ Брюссова должна быть «именно книгой, замкнутымъ цѣлымъ», и эту книгу не скоро забудешь. Въ ней, и именно, какъ въ замкнутомъ цѣломъ, есть что-то такое личное живое, свое. Такой-же отпечатокъ чего-то очень личнаго носятъ и два небольшихъ «Собранія стиховъ» Мережковскаго и З. Гиппіусъ. Это — сборники, близнецы. Совсѣмъ одинаковые также бѣлые съ прямыми красными буквами въ зеленой скромной рамкѣ, они какъ будто идутъ искать себѣ читателей, держась за руки. Кто рѣшится купить только одинъ изъ нихъ и оставитъ другой на прилавкѣ!

Вмѣстѣ съ этими скорпіоновскими изданіями вышла и великолѣпно изданная Мамонтовымъ еще другая книга стиховъ Бальмонта «Только любовь». Простая грубоватая сѣрая обложка покрываетъ лишь «Новыя стихотворенія» Бунина, на этотъ разъ увидѣвшія свѣтъ также не у Скорпіона. Однако и онѣ

неспроста напоминаютъ своей внѣшностью книги далекихъ отъ насъ поэтическихъ тридцатыхъ годовъ. Артистическій замыселъ чувствуется и здѣсь.

Въ серединѣ XIX вѣка, въ этотъ мѣдовый мѣсяцъ всемірныхъ коммерческихъ предпріятій и массоваго производства книга стала простымъ товаромъ. Въ ея изданіи съ того момента, какъ она попадала въ руки издателя, съ породившимъ ее художественнымъ трепетомъ обыкновенно всѣ счета были уже сведены. Артистическое издательство пало или сгустилось до осолой подарочной литературы съ нарочно приспосолбеннымъ текстомъ. И какъ могло быть иначе? Тысячами и въ попыхахъ летѣли на рынокъ книга за книгой, подталкивая другъ друга. Читатель ждалъ ихъ нетерпѣливо, съ упоеніемъ и вѣрой, ждалъ срочно, чуть не прислушиваясь къ работѣ печатнаго станка, чтобы какъ можно скорѣе и раньше другихъ схватить еще влажные кое-какъ сброшюрованные ихъ экземпляры. Гдѣ тутъ было въ этой безпрестанной горячкѣ думать о внѣшности книгъ? Разойдется и такъ—говорилъ себѣ издатель-дѣлецъ. Быстрота, ходкость, вотъ, что болѣе всего цѣнилось въ этотъ вѣкъ машины, газетъ и биржи. Съ вопросомъ о внѣшности книги всего проще порѣшили французы, облекши всѣ свои изданія, какъ солдатъ, въ два-три мундира, разъ навсегда установленные и заготовленные заранѣе для общаго перемола литературныхъ произведеній въ книжный товаръ. Даже размѣровъ пусть будетъ одинъ или два: малый и большой in 8°. И пусть авторы подготовляютъ свои произведенія такъ, чтобы вышелъ томикъ на 350—400 страницъ.

Только Англія еще помнила кое-что отъ былого мастерства временъ пергамента и рукописныхъ уставовъ и полууставовъ, да прежняго болѣе артистическаго ручного книгопечатанія. На скорую руку и, конечно, не опаздывая въ выпускѣ книгъ, замѣнивъ также коженные тисненные золотомъ переплеты и красные и золотые образы дешевымъ и ходкимъ вощенымъ коленкоромъ и не обрѣзая вовсе бумаги, англійскіе и американскіе издатели все-таки «одѣвали», какъ они выражаются, книгу. Сохранила старый оттѣнокъ и бумага, иногда даже смахивающая на пергаментъ.

Съ началомъ новыхъ вѣяній въ искусствѣ художественность этала, однако, сказываться и въ книгоиздательствѣ и что именно

поэтическія произведенія прежде-всего требуютъ художественнаго изданія, замыселъ долженъ не только сообразоваться съ текстомъ, но по своему выражать его исканія, увлеченія, общій строй образовъ, мыслей и чувствъ автора,—это такъ понятно и такъ естественно. Книга поэта есть плодъ именно вдохновенія; вѣдь она не можетъ исчезнуть въ безразличной грудѣ прочитанныхъ и непрочитанныхъ. Книга стиховъ или вовсе не нужна, или она нѣсколько разъ возвращатся въ руки читателя, напѣвая ему вновь и вновь музыку своего духовнаго содержанія, все болѣе убаюкивая созданіе и все дальше и дальше увлекая его въ глубину своего отчаянія и своей радости.

Послѣдніе сборники стиховъ нашихъ поэтовъ, еще недавно настоящихъ poêtes maudits, и представляютъ собою именно такія книги, которымъ предстоитъ часто теребить мысли и чувства, переходя изъ рукъ въ руки, воспламеняя мышленіе и возбуждая сердечную тревогу. Передъ этими поэтами широкой пеленою развертывается еще «возможность новыхъ совершенствъ», но именно теперь многое уже достигнуто. Особенно Бальмонтъ и Брюссовъ кажутся мнѣ наконецъ нашедшими самихъ себя, впервые «выковавшими свой непокорный стихъ» и понявшими наконецъ «неизбѣжность случайныхъ думъ своихъ». Вся эта плеяда поэтовъ можетъ воскликнуть вмѣстѣ съ Брюссовымъ:

Не знаю самъ какая, и всежъ я міру вѣсть!

* *
*

Викторъ Гюго увѣрялъ, что, каждый разъ какъ поэтъ говоритъ: я, онъ могъ бы сказать также: мы. Поэтъ выражаетъ общее, для всѣхъ одинаково дорогое и существенное. Такъ искони смотрѣли на личность поэта и у насъ и за рубежомъ, и въ недавнемъ прошломъ. Сокровенное *я* поэта цѣнилось именно этой возможностью замѣнить его болѣе широкимъ *мы*. Совершенно иначе поняли однако свое священное призваніе новые поэты. Они называютъ себя одинокими, видятъ въ одиночествѣ поэта что-то неизбѣжное и необходимое.

Бальмонтъ и Брюссовъ, оба любятъ изображать свой поэтическій подвигъ, какъ какой-то одинокій и жуткій путь среди

невидимыхъ дебрей, куда не проникаетъ человѣкъ. Поэтъ бредетъ пустынями—нѣсколько разъ говоритъ Бальмонтъ:

Я шелъ одинъ пустынями, я шелъ во тьмѣ лѣсовъ,
И всюду слышалъ возгласы мятежныхъ голосовъ,

—

И думалъ я, и проклялъ я бездушіе морей
И къ людямъ шелъ, и прочь отъ нихъ въ просторъ бѣжалъ скорѣй.

—

Гдѣ люди, тамъ поруганы видѣнья высшихъ грезъ,
Тамъ тлѣніе, скрипѣніе назойливыхъ колесъ.

Оттого поэтъ, обращаясь къ вѣтру и восклицаетъ въ восторгѣ:

Вѣтеръ, о вѣтеръ, какъ я,—одинокій!

И тоже самое выражаетъ своими образами Брюссовъ; въ одномъ стихотвореніи онъ говоритъ:

Пришелъ я въ крайнія пустыни,
Брожу въ лѣсахъ гдѣ нѣтъ путей,
И долго мнѣ не быть отнынѣ
Среди ликующихъ людей!

Но мало этого. Брюссовъ не довольствуется даже простымъ отшельничествомъ. Что люди? По его мнѣнію: «отъ нихъ уйти легко». Онъ жаждетъ еще какого-то большаго одиночества. Въ стихотвореніи «L'ennui de vivre» уже раньше напечатанномъ въ «Сѣверныхъ Цвѣтахъ», гдѣ у него вырывается это признаніе: «хотѣлъ бы я не быть Валерій Брюссовъ», онъ стремится уйти отъ самаго себя именно потому, что онъ, хотя и «двухъ становъ не было» всетаки прежде какъ будто бы:

... разныхъ ратей былъ союзникъ
Носилъ чужія знамена.

Теперь онъ и говоритъ поэтому:

Какъ змѣй на сброшенную кожу
Смотрю на то, чѣмъ прежде былъ.

Высшее желаніе своего сердца Брюссовъ выливаетъ въ слѣдующихъ гордыхъ строкахъ:

О, еслибъ все забыть, быть вольнымъ одинокимъ,
Въ торжественной тиши раскинутыхъ полей
Идти своимъ путемъ, безцѣльнымъ и широкимъ
Безъ будущихъ и прошлыхъ дней.

Тутъ самопроникновеніе уже достигаетъ своихъ высшихъ предѣловъ.

Такіе же мотивы одиночества мелькаютъ и у прочихъ поэтовъ этого направленія. З. Гиппіусъ въ предисловіи къ «Собранію своихъ стиховъ» называетъ ихъ «обособленными, своеструнными» и потому даже, какъ ей кажется, «для другихъ ненужными». Бунинъ въ совершенно несвойственной его таланту театральности хочетъ начертать стихи свои гдѣ-то на глыбѣ швейцарскаго глетчера, чтобы тамъ на высяхъ ихъ прочелъ только такой же поэтъ, какъ онъ самъ. Подробно въ цѣломъ рядѣ стихотвореній, открывающихъ его сборникъ и повидимому принадлежащихъ къ послѣднимъ годамъ, развиваетъ эту тему и Мережковскій. Онъ говоритъ, что онъ «людямъ чуждъ» и взываетъ къ ангелу одиночества.

О страшный ангелъ одиночества
Послѣдній другъ!

восклицаетъ поэтъ. Этого ангела самъ Мережковскій называетъ правда и «страшнымъ» и «темнымъ», но и онъ по словамъ поэта даетъ особую радость:

Есть радость въ томъ, чтобъ вѣчно быть изгнанникомъ
И какъ волна морей,
Какъ туча въ небѣ одинокимъ странникомъ
И не имѣть друзей.

Наши новые поэты, къ которымъ надо, конечно, причислить и другихъ сотрудниковъ «Сѣверныхъ цвѣтовъ», Минскаго, Соллогуба, Добролюбова и болѣе молодыхъ, Андрея Бѣлаго, Балрушайтиса, Ремезова, такъ рано погибшаго Каневскаго, Блока, Волотина, вся эта школа поэтовъ «новыхъ вѣяній» можетъ быть названа школой «одинокихъ». Это опредѣленіе даже го-

раздо лучше подходитъ къ нимъ, чѣмъ «символистовъ» или «декаденты», какъ ихъ еще продолжаютъ называть. Дѣйствительно, вѣдь, если присмотрѣться ближе, сами предтечи «новыхъ вѣяній», Эдгаръ По, Бодлэръ, Ибсенъ, Ницше, всѣ эти, какъ выразился бы Бальмонтъ, искатели «великихъ перемѣнъ», всѣ они прежде всего великіе одинокіе. Самый символизмъ, ставшій лозунгомъ увлеченной ими, болѣе молодой, школы писателей и впервые провозглашенный, какъ принципъ творчества только въ серединѣ 80-хъ годовъ кружкомъ Маллармэ, вѣдь самъ по себѣ ничто иное, какъ попытка выразить новое «немыслимое знаніе», созданное великими одинокими. Современный символизмъ вѣдь тѣмъ и отличается отъ исконнаго символизма изобразительныхъ искуствъ, народной пѣсни, сатиры и всѣхъ видовъ лирики, что теперь онъ сталъ глубоко личенъ, что онъ сталъ служить поэту, которому нужны самые изысканные образы и поэтическіе обороты, чтобы выразить всѣ почти неуловимыя колебанія его затаенныхъ, смутныхъ едва уловимыхъ помысловъ и чувствъ. Именно своимъ художественнымъ одиночествомъ наши поэты входятъ т. обр. въ огромную уже теперь, интернаціональную школу т. наз. «молодыхъ», школу Вьеле-Грифина, Анри де-Ренье, Верхарна, Демеля, Мирьяма, Пшибышевскаго и др.

Въ этомъ очеркѣ мнѣ хотѣлось бы, однако, какъ можно скорѣе покончить съ тѣми особенностями нашихъ поэтовъ новыхъ вѣяній, которыя роднятъ ихъ съ западными «символистами» или «молодыми»; связь эта несомнѣнна. Она доходитъ, какъ мы сейчасъ увидимъ, даже до прямыхъ подраженій. На нее указываетъ и Брюссовъ въ предисловіи къ своей книгѣ. Но мысль при чтеніи этихъ поэтовъ теперь ужъ какъ то, признаюсь, не стремится болѣе за рубежъ. Въ нихъ всетаки слишкомъ много общаго съ нашими собственными исканіями и восторгами, съ нашей домашней скорбью и радостью.

Всѣ школы художественнаго творчества всегда были интернаціональны, но всѣ онѣ въ каждой странѣ пріобрѣтали особый характеръ. Романтизмъ французовъ очень сильно рознился отъ нѣмецкаго романтизма, а реализмъ всюду, гдѣ только онъ упрочивался, и въ Англіи, и во Франціи, и въ Россіи, и въ Польшѣ, и въ Норвегіи получалъ своеобразный отпечатокъ и совершенно самостоятельное развитіе. Тоже самое должно,

конечно случиться и съ новыми вѣяніями. И вотъ именно за эти послѣдніе годы мнѣ кажется какъ-будто и началось подобное пресуществленіе западныхъ теорій на русской почвѣ. Особенно тѣ сборники поэтовъ, которые я теперь имѣю ввиду, представляются мнѣ показателями выхода на путь совершенно самостоятельный. Годы ученичества прошли, какъ прошли и годы непониманія, борьбы, какой-то отверженности. Поэты эти стали русскими поэтами символистами и какъ таковые, они уже не могутъ возбуждать интереса исключительно, какъ подражатели, какъ провозвѣстники новыхъ вѣяній, зародившихся на вѣчно опережающемъ насъ, болѣе порывистомъ западѣ.

Черты самобытныхъ художественныхъ замысловъ сказались даже во внѣшности. Онѣ чувствуются и въ поэтической формѣ.

Такова эта попытка Брюссова овладѣть нашей фабричной частушкой и изъ ея наивной, чисто упадочной формы выйти на путь особой красоты. И попытка эта оказалась удачной. Едва-ли кто нибудь, кто даже вскользь пробѣжитъ Urbi et Orbi, не остановится на «Палочкѣ-выручалочкѣ» на «Пожертвуйте благодѣтели» или на «веселой пѣснѣ съ этимъ запѣвомъ»:

Дай мнѣ, Ваня, четвертакъ.
Пожертвуй полтинникъ.

Къ этому особому складу пѣсенъ принадлежатъ и «Каменьщикъ» и «На Пескѣ» и др. разсѣянныя въ различныхъ отдѣлахъ сборника. Удачнѣе всѣхъ, конечно, обѣ фабричныя пѣсни, и особенно первая изъ нихъ:

Какъ пойду я по бульвару
Погляжу на эту пару.
Подарилъ онъ ей цвѣтокъ
Темносиній василекъ.

—

Аль не звалъ ее въ бесѣдку?
Предлагалъ я ей браслетку.
Она сердца не взяла,
И съ другимъ гулять пошла.

—

Какъ они другъ другу любы!
Онъ ее цѣлуетъ въ губы,
И не стыдно имъ людей,
И меня не видно ей и т. д.

Конечно тутъ невольно вспоминается эта теорія простоты Верлэна, созданная имъ вмѣстѣ съ Рембо въ Брюсселѣ, ради которой въ «Романсахъ безъ словъ», онъ воспѣваетъ деревянныхъ лошадокъ, уносящихъ горничныхъ и солдатъ въ своемъ головокружительномъ движеніи, и вводитъ перефразы изъ пѣсни о «братѣ Яковѣ» съ этими нелѣпыми словами: «пирожникъ въ передникѣ носитъ луну». Къ народной пѣснѣ охотно прибѣгаетъ въ своихъ вдохновеніяхъ и Вьеле-Грифинъ, когда онъ пародируетъ, напримѣръ, извѣстную пѣсню «тамъ у моего отца въ саду цвѣтетъ роза» или пѣсню о двойной фіалкѣ. Но отъ пѣсенъ Брюссова вѣетъ чисто-русскимъ складомъ и замысломъ и развѣ только заядлымъ книжникамъ вспомнятся эти западныя параллели.

Вѣдь даже, если Бальмонтъ въ своихъ стихахъ «Дождь» и «Снѣжинки» можетъ быть и прямо уже вдохновился памятными всякому, кто интересовался новой французской поэзіей, стихами Верхарена: La pluie и La neige, то и за это его отнюдь нельзя назвать простымъ подражателемъ. Онъ не только подражатель даже въ этихъ своихъ стихахъ. Чтобы такъ пережить впечатлѣніе, такъ продумать и прочувствовать его, надо слишкомъ много самостоятельнаго творчества, и тогда, какое значеніе имѣетъ то обстоятельство, что другой иноземный поэтъ навелъ на эту мысль или увлекъ его?

Въ углу шуршали мыши,
Весь домъ застылъ во снѣ.
Шелъ дождь, и капли съ крыши
Стекали по стѣнѣ.

—

Шелъ дождь, лѣнивый, вялый,
И маятникъ стучалъ.
И я душой усталой
Себя не различалъ.

—

Я слился съ этой сонной
Тяжелой тишиной.
Заботой, обѣленной,
Я весь былъ тьмой ночной.

—

А бодрый, какъ могильщикъ,
Во мнѣ тревожа мракъ,

Въ стѣнѣ жучокъ-точильщикъ.
Твердилъ: „Тикъ-такъ, Тикъ-такъ“.

—

Равняя звуки точкамъ
Началу всѣхъ началъ,
Онъ тонкимъ молоточкомъ
Стучалъ, стучалъ, стучалъ.

—

И атомы напѣва,
Сплетаясь въ тишинѣ,
Спокойно и безъ гнѣва
„Умри“ твердили мнѣ.

—

И мертвый, бездыханный,
Какъ трупъ задутыхъ свѣчъ,
Я слышалъ въ скорби странной
Вѣщательную рѣчь.

—

И тише кто-то, тише,
Шептался обо мнѣ.
И капли съ темной крыши
Стекали по стѣнѣ.

А вотъ и «Снѣжинки» такъ же, какъ и у бельгійскаго поэта, охватывающія все наше сознаніе цѣликомъ и также, какъ-бы заставляющія насъ слиться съ самой природой.

Если, рѣя, пропадая
Цѣпенѣя, и блистая,
Вьются хлопья снѣжные,—
Если сонно, отдаленно,
То упрекомъ, то влюбленно,
Звуки плачутъ нѣжные,—

—

Если рдѣютъ, и блистаютъ,
И рѣдѣютъ, упадаютъ
Листья полумертвые,—
Въ сердцѣ—нѣжно, безнадежно
Дали распростертыя

—

Сердце хочетъ, упрекаетъ,
И пророчитъ, отвергаетъ

Грани думъ извѣданныхъ,—
Просимъ странныхъ, безъименныхъ,
Въ красотѣ своей нежданныхъ,
Свѣтовъ заповѣданныхъ.

И оба стихотворенія Верхарена построены совершенно иначе. Тамъ иное звукоподражаніе и иные образы. Вліяніе, если оно и имѣло мѣсто, не пошло такимъ образомъ дальше замысла. Но важнѣе всего тутъ эта музыка словъ, которой достигается впечатлѣніе; важнѣе всего самое поэтическое творчество въ узкомъ смыслѣ слова, права и значенье которыхъ теперь наконецъ-то уже окончательно перестали оспаривать.

Особенно характерны въ этомъ отношеніи ритмическія созвучія у нашихъ поэтовъ.

Въ предисловіи къ одному изъ самыхъ раннихъ сборниковъ «новой поэзіи» В. Брюссовъ, помнится, писалъ, что, солидарные съ французами наши «любимые» поэты того же символическаго направленія, совершенно чужды исканію новаго или «свободнаго стиха», введеннаго во Франціи Гюставомъ Каномъ, Лафоргомъ или Вьеле-Грифиномъ. И дѣйствительно на первыхъ порахъ, несмотря на самые смѣлые и небывалые поэтическіе образы, приводившіе въ такое недоумѣніе читателей и вначалѣ, — что грѣха таить, преувеличенно новаторски — туманные, самый ритмическій складъ стиха остался у насъ старымъ.

Почти никакихъ попытокъ обновленія стихосложенія не замѣчается и у новыхъ поэтовъ старшаго поколѣнія, у Минскаго или Мережковскаго. Годы прошли, пока претвореніе «немыслимаго знанія» въ «непокорный стихъ» вызвало потребность къ новымъ созвучіямъ и стали появляться стихи, сложенные такъ, какъ вотъ это стихотвореньице Бальмонта:

Позабывшись,
Наклонившись,
И незримо отъ другихъ,
Удивленно
Заглянуть
Воздохнуть,—
Это путь,
Для того, чтобъ возсоздать
То, чего намъ въ этой жизни вплоть до смерти
не видать.

Новая форма возникла такимъ образомъ органически, какъ живое выраженіе новыхъ образовъ и идей. Эту неразрывность связи содержанія и формы поэтически и выразилъ Бальмонтъ въ своихъ «Терцинахъ»; онъ говоритъ:

Исчерпавъ жизнь свою до половины,
Поэтъ, скорбя о томъ, чего ужъ нѣтъ
Невольно пишетъ стройныя терцины.

———

Въ нихъ чувствуешь непогасимый свѣтъ
Страстей перекипѣвшихъ и отжившихъ.
Въ нихъ слышенъ ровный шагъ прошедшихъ лѣтъ.

Ритмическое движеніе «стройныхъ терцинъ» само возникаетъ, такимъ образомъ, среди спокойнаго и твердаго взгляда, брошеннаго на «ровный шагъ прошедшихъ лѣтъ».

Наши «одинокіе» поэты, принадлежа къ международной школѣ поэтовъ новыхъ вѣяній нашли теперь ея особое русское выраженіе. Разбираясь въ ихъ настроеніяхъ и иносказаніяхъ, въ замысловатости ихъ умственныхъ запросовъ, въ ихъ видѣніяхъ и образахъ, я и постараюсь въ концѣ концевъ дознаться того, что вылилось въ ихъ поэзіи изъ нашихъ завѣтныхъ надеждъ и опасеній; я постараюсь установить, чѣмъ эти «одинокіе» намъ близки и сродны, нужны и желанны.

* * *

Когда читаешь Бальмонта и Бунина въ нихъ прежде всего поражаетъ безудержное упоеніе жизнью и красотой; они навѣваютъ своими образами особую силу, особую жажду бытія. Старого скорбнаго настроенія убитаго и унылаго, которое мы было привыкли считать неотъемлимой принадлежностью поэзіи, какъ не бывало. Его замѣнила какая-то проникновенная бодрость духа, какая-то свѣтлая радость, блещущая сотнями созвучій и сочетаній. Бунина мы постоянно видимъ среди природы влюбленнымъ наблюдателемъ ея безконечныхъ измѣненій и колебаній. Онъ покинулъ теперь среднюю полосу Россіи съ ея тургеневскимъ пейзажами наполнявшими «Листопадъ» и поетъ въ степяхъ подъ Аккерманомъ, на морѣ, въ Альпахъ, на курганахъ Черноморья, лишь изрѣдка вспоминая опять лѣсную

чащу и старый помѣщичій домъ съ его садомъ среди полей. Но во всѣхъ своихъ пѣсняхъ, онъ вовсе не пейзажистъ. Онъ самъ говоритъ намъ это:

Нѣтъ не пейзажъ влечетъ меня
Не краски я стремлюсь подмѣтить
А то, что въ этихъ краскахъ свѣтитъ
Любовь и радость бытія.

Такой-же влюбленный и еще болѣе восторженный и пылкій наблюдатель процесса бытія и Бальмонтъ. Книга «Будемъ какъ солнце» открывается особымъ отдѣломъ «Четвергогласіе стихій», наполненнымъ настоящими гимнами къ солнцу, къ вѣтру, къ морю, къ огню, къ лунѣ, къ дождю и проч. Поэтъ ищетъ какого-то сродства со стихіями, потому что ему чуется въ нихъ живая сила, дарующая восторгъ и вдохновеніе:

Я спросилъ у свободнаго Вѣтра,
Что мнѣ сдѣлать, чтобъ быть молодымъ.
Мнѣ отвѣтилъ играющій Вѣтеръ
„Будь воздушнымъ, какъ вѣтеръ, какъ дымъ“.

Я спросилъ у могучаго Моря,
Въ чемъ великій завѣтъ бытія
Мнѣ отвѣтило звучное Море:
„Будь всегда полнозвучнымъ, какъ я!“

Я спросилъ у высокаго Солнца,
Какъ мнѣ вспыхнуть свѣтлѣе зари.
Ничего не отвѣтило Солнце,
Но душа услыхала: „Гори!“

Особенно полюбилось Бальмонту пламя, котораго, по его словамъ, «нѣтъ сильнѣй, нѣтъ страннѣй, нѣтъ свѣтлѣй красоты!» Въ своемъ «Гимнѣ къ огню» онъ восклицаетъ:

Вездѣ сущій Огонь, я тебѣ посвятилъ всѣ мечты,
Я такой же, какъ ты.
О, ты свѣтишь, ты грѣешь, ты жжешь,
Ты живешь, ты живешь!

Такое настроеніе Бальмантъ и хотѣлъ выразить этими словами «Будемъ, какъ солнце». Это заглавіе своей книги онъ

два раза объясняетъ въ началѣ книги. Онъ разумѣетъ именно живительное, свѣтлое начало.

Будемъ, какъ Солнце всегда-молодое,
Нѣжно ласкать огневые цвѣты,
Воздухъ прозрачный и все золотое.
Счастливъ ты? Будь же счастливѣе вдвое,
Будь воплощеньемъ внезапной мечты!
Только немедлить въ недвижномъ покоѣ,
Дальше, еще, до завѣтной черты,
Дальше насъ ~~ожетъ~~ число роковое
Въ Вѣчность, гдѣ новые вспыхнутъ цвѣты.
Будемъ какъ Солнце, оно—молодое.
Въ этомъ завѣтъ Красоты!

И Бальмонтъ дѣйствительно поэтъ солнца, лучезарнаго и жаркаго, ему нуженъ свѣтъ и просторъ, сіяніе и теплота. Образъ солнца преслѣдуетъ Бальмонта и во второмъ выпущенномъ имъ теперь сборникѣ «Только любовь»; въ стихотвореніи «Ликованіе» онъ говоритъ намъ:

Свой мозгъ пронзилъ я солнечнымъ лучемъ.
Гляжу на міръ. Не помню ни о чемъ.
Я вижу свѣтъ и цвѣтовой туманъ.
Мой духъ влюбленъ. Онъ упоенъ. Онъ пьянъ.

И если цѣлые отдѣлы вродѣ «Зачарованнаго Грота» въ обѣихъ книгахъ Бальмонта посвящены любовнымъ стихотвореніемъ, дерзко срывающимъ покровы, знойнымъ, отдающимся страсти и красивой въ своей свободѣ порвавшей, со всякимъ условнымъ лицемѣріемъ, то и здѣсь надо видѣть, конечно, не эротическіе грезы и вовсе не какое-то, чуть ли не болѣзненное, напряженіе любовныхъ думъ. И здѣсь и въ этой новой стихіи Бальмонтъ ищетъ также широкаго размаха страсти только для того, чтобъ взвиться въ увлеченіи жизнью до самаго трепещущаго упоенія бытіемъ, чтобы упиться имъ въ его самомъ жгучемъ и бурномъ проявленіи. Въ такихъ строкахъ, какъ—

Хочу быть дерзкимъ, хочу быть смѣлымъ,
Изъ сочныхъ гроздій вѣнки сплетать,

Хочу упиться роскошнымъ тѣломъ
Хочу одежды съ тебя сорвать.

Или еще въ этомъ признаніи—

Я жизнь, я солнце, красота,
Я время сказкой зачарую
Я въ страсти звѣзды создаю,
Я весь-весна, когда ~~кого~~ люблю,
Я—свѣтлый, богъ, когда цѣлую.

сказывается, конечно, прежде всего новый порывъ все того же Бальмонта—пѣвца, «пронзеннаго солнечнымъ лучемъ», увѣряющаго, что «отъ полюса до полюса» онъ прошелъ всю землю, спрашивающаго—

Почему въ языкѣ отошедшихъ людей
Были громы пѣвучихъ страстей?

и отвѣчающаго на этотъ вопросъ:

Потому что, когда молода и горда,
Между скалъ возникала вода,
Не боялась она прорываться впередъ,
Если станешь предъ ней, такъ убьетъ,
И убьетъ, и зальетъ, и прозрачно бѣжитъ,
Только волей своей дорожитъ.

Эти сердечные порывы Бальмонта и у Бунина выливаются совсѣмъ свободно и непосредственно. За ними не надо слѣдить; ихъ затаенную мысль не надо стараться подслушать, какъ-бы силою вторгаясь въ сокровенную глубь ихъ поэтическихъ помысловъ. Особенно у Бальмонта лиризмъ вызывается съ какой-то неудержимой легкостью. Музыка словъ теперь бурлитъ въ немъ, выражая по нѣсколько разъ тотъ же образъ, возвращаясь къ одной и той же мысли, вовсе не потому, чтобы не приходило другихъ мыслей и образовъ, а потому, что уже слишкомъ много накипѣло въ немъ этой музыки словъ, потому что она какъ бы только ждетъ перваго толчка, чтобы вылиться наружу, сразу грянувъ цѣлымъ потокомъ, разбиваясь на нѣсколько ручьевъ, несущихся по одному и тому же направленію и съ какой-то небрежной расточительностью то сходя-

щихся вмѣстѣ, то расходящихся врозь. Это свойство Бальмонта, вдругъ проявившееся съ такой силой, хорошо чувствуютъ близкіе ему поэты, и Брюссовъ ради этого восклицаетъ обращаясь къ нему:

Вѣчно важный, вѣчно юный,
Ты, какъ вѣтеръ, какъ волна,
Рѣчь твоя поетъ, какъ струны,
Входитъ въ души, какъ весна.

———

Вѣтеръ, вѣтеръ быстролетный!
И кругомъ дрожатъ цвѣты.
Онъ ласкаетъ, безотчетный
Все кругомъ—таковъ и ты!

———

Ты какъ звѣзды—близокъ къ небу.
Да, ты—избранный поэтъ!
Дара высшаго не требуй!
Дара высшаго и нѣтъ.

Этотъ знойный лиризмъ Бальмонта какъ-будто опьяняетъ Брюссова, и у него вырываются даже слова: «Ты сильнѣй насъ» или «мы пророки, ты поэтъ». Да Бальмонтъ, конечно, больше поэтъ, чѣмъ пророкъ, именно вотъ этимъ неудержимымъ потокомъ поэзіи, накипѣвшемъ въ его сознаніи и звенящемъ такъ непринужденно и свободно.

Полную противоположность въ этомъ отношеніи и представляетъ собою Брюссовъ, живо чувствующій «непокорность своего стиха», хотя теперь и укращенную, но сказывающуюся въ меньшей порывистости и въ болѣе сдержанномъ лиризмѣ. Конечно Бальмонтъ никогда не могъ изобразить процессъ творчества такими словами:

Впередъ, мечта, мой вѣрный волъ!
Неволей, если не охотой!
Я близъ тебя, мой кнутъ тяжелъ,
Я самъ тружусь, и ты работай.

Но дѣло вовсе не въ большемъ или меньшемъ размѣрѣ таланта, а исключительно въ его свойствѣ. Брюссовъ — поэтъ менѣе лирическій; онъ болѣе уходитъ въ свои образы; трель его не рѣшается выйти наружу безъ упорной самопровѣрки, безъ полнаго претворенія въ символическій образъ. Оттого тѣже

самыя черты упоенія бытіемъ и бодраго стремленія къ жизни, присущія и поэзіи Брюссова у него сказываются однако не такъ непосредственно. Ихъ раньше начинаешь смутно чувствовать, чѣмъ удается схватить поэта въ такой моментъ творчества, когда это настроеніе выливается совсѣмъ обнаженно и ясно.

Увлеченіе жизнью проявляется у Брюссова лишь въ стихахъ, выливавшихся среди неугомонной и безпокойной сутолки Парижа, въ улыбающейся и убаюкавшей уже столькихъ чужестранныхъ гостей Италіи; оно вдругъ неожиданно вспыхнуло у него и какъ-то разъ на скачкахъ, когда мимо него промелькнули разноцвѣтные камзолы всадниковъ, пронесся напряженный топотъ коней; но вообще онъ сознается въ томъ, что любитъ «сумрачныя краски». Однако вотъ въ «Долинѣ слезъ», гдѣ, казалось бы, уже нечего ему ждать, передъ нимъ—

Уже блестятъ въ огнѣ, блестятъ зубцы
Твои—о кряжъ торжественнаго смѣха!

и завидѣвъ этотъ мерещащійся ему предѣлъ скорьби, поэтъ отдается весь порыву жизненной радости:

Я взойду при первомъ днѣ
Хохотать къ зубцамъ на выси
И на смѣхъ завторятъ мнѣ
Неумолчнымъ смѣхомъ рыси.

И если такіе мотивы вызываетъ у поэта мысль о «Долинѣ слезъ», то, конечно, понятно, почему, и залюбовавшись зимней красотой, онъ восклицаетъ:

Люблю воскреснувшую землю
И кровь растоптанныхъ цвѣтовъ!

———

Нѣтъ, нѣтъ не надо мертвой нѣги
Въ лучахъ прельстительной луны!
Вставайте, мощные побѣги,
На пирѣ огненной весны.

Теперь не удивятъ насъ и слова его «Застольной рѣчи»:

Насъ не страшаютъ земныя зимы,
Мы веснамъ вѣримъ въ смѣнѣ лѣтъ!

Совсѣмъ въ сторонѣ отъ этого бодрящаго настроенія, увлеченнаго смѣнами бытія стоятъ только Мережковскій и Гиппіусъ; у нихъ не подслушаешь ничего подобнаго, и чѣмъ ближе къ этимъ послѣднимъ годамъ, тѣмъ тоскливѣе, горьче, безнадежнѣе звучатъ ихъ стихи. Оба они не видятъ или не хотятъ увидѣть ни просвѣта, ни возможности всетаки упиваться жизнью, хохотать и въ долинѣ слезъ, какъ Брюссовъ, рыскать какъ Бунинъ повсюду, «гдѣ птицы о радости вѣчнаго Бога поютъ», уноситься порывистымъ вѣтромъ изъ края въ край, играть всѣми стихіями, какъ Бальмонтъ.

Какого нибудъ размаха, какого нибудь увлеченія всѣмъ своимъ существомъ отъ Мережковскаго трудно, правда, и ждать. Во всѣхъ его писаніяхъ и всѣхъ его стихахъ сказывается взвинченный раздраженный мозгъ, напряженный, испытующій и въ тоже время скорѣе холодный. Въ Мережковскомъ много раціонализма, хотя скрытаго подъ пологомъ воображенія, но самому этому воображенію придающаго какой-то стальной блескъ. Мережковскій — человѣкъ головной, горожанинъ и книгочей. Это-поэтъ съ умомъ математика, старающійся каждый разъ остановиться среди своихъ поэтическихъ грезъ и спросить себя — что это доказываетъ? И вотъ такую-то остановку невольно и чувствуешь въ немъ въ настоящую минуту. Ему кажется, будто онъ нашелъ то, что доказываютъ его художественные увлеченія, и они стали для него теперь чѣмъ то постороннимъ и чуть не лишнимъ, вырвавъ его изъ круга мятущихся кругомъ него и громко хохочущихъ увлеченій. И отсюда этотъ расколъ съ близкими ему поэтами одиночества и среди нихъ, невозможность унестись вмѣстѣ съ ними въ вихрѣ ихъ бодрыхъ мечтаній среди разскатовъ смѣха и громкой музыки поэтическихъ влеченій. А рядомъ съ нимъ можетъ быть заговоренное таинственнымъ заклинаніемъ своего сборника-близнеца, томится и изнемогаетъ и «Собраніе стиховъ» З. Гиппіусъ, въ давнишней скорби своей, дошедшей теперь до какого-то оцѣпенѣнія и ужаса, которому нѣтъ исхода. Съ особой силой запечатлѣнъ этотъ ужасъ въ недавнихъ стихахъ З. Гиппіусъ «Казнь».

Нѣтъ! Больше не мила намъ и сама надежда:
Съ ней жизнь становится пустынна и легка.

Предчувствіе любви... О старая одежда!
Опять мятежность, безнадежность и тоска!

———

Нѣтъ! Нынѣ все прошло. Мы не покорны счастью.
Въ безумьи мудрости мы „нѣтъ“ твердимъ всегда,
И будетъ намъ дано сказать съ послѣдней
властью
Свое невинное—неслыханное „да!“

Сопоставленіе этихъ двухъ настроеній, бодраго, рвущагося къ жизни и вмѣстѣ съ жизнью, настроенія Бальмонта, Бунина, Брюссова, и ушедшихъ въ свое беззвучное, глухое «Нѣтъ» Мережковскаго и Гиппіусъ и даетъ лучше всего возможность опредѣлить себѣ поэтическіе поиски современной поэзіи. Эти поиски раздвоились. Они миновали какой-то роковой перекрестокъ. Когда мы поймемъ смыслъ и значеніе этого раздвоенія тогда намъ и станетъ ясно, чего ждать отъ поэзіи «новыхъ вѣяній», чего ждать отъ «одинокихъ поэтовъ», уходятъ ли они въ своихъ поискахъ прочь отъ жизни и ея мятежнаго трепета, или звуки ихъ пѣсень несутся надъ этой жизнью, тороня ея ходъ, придавая остроту ея стремленіямъ и надеждамъ.

* *
*

Во второй половинѣ истекшаго столѣтія, когда философія Шопенгауера, такъ долго оставшаяся не оцѣненной и не понятой, наконецъ выступила передъ образованнымъ человѣчествомъ со своей грустной и задумчивой улыбкой, сами собою проснулись изъ забытія вопросы о счастьѣ и горѣ, о смыслѣ жизни по цѣлесообразности всего сущаго. Опять, какъ во времена міровой скорби, возродилось пессимистическое міропониманіе и въ противовѣсъ ему оптимизмъ сталъ искать себѣ общихъ философскихъ обоснованій. Но что могла дать въ этомъ отношеніи царившая въ то время надъ умами научная философія, со своимъ детерминизмомъ явленій, со своей борьбой за существованіе и утилитарной этикой?

Наука, правда, въ будущемъ пообѣщала человѣчеству почти полное благополучіе; она разработала соціальныя и политическія доктрины и показала воочію, какъ много зла, несправедливости, насилія, плача и горя можетъ быть уничтожено въ

мірѣ напряженнымъ усиліемъ знанія. Таже научная философія въ лицѣ нѣкоторыхъ наиболѣе преданныхъ обездоленному человѣчеству своихъ представителей увѣряла также, что къ счастливому строю жизни и ведутъ человѣка сами условія его существованія, постепенно приближая тотъ моментъ, когда можно будетъ приступить къ осуществленію этого вождѣленнаго счастья, какъ въ матеріальныхъ, такъ и въ духовныхъ отношеніяхъ между людьми. Но развѣ даютъ всѣ эти благородныя научныя построенія, хотя бы малѣйшій отвѣтъ на великій вопросъ о смыслѣ бытія? Да, можетъ быть человѣчеству и суждены избавиться отъ уколовъ несправедливости, насилія, гнета; оно, быть можетъ, и усовершенствуетъ, улучшитъ свою жизнь, но сдѣлаетъ ли это людей болѣе счастливыми? Будетъ ли сознавать свое счастье человѣчество, когда матеріальныя и духовныя блага выростутъ и убавится горя, или оно изнѣжится и будетъ также страдать, требуя новыхъ благъ и скорбя новымъ, намъ неизвѣстнымъ, страданіемъ? И даже если на эти вопросы мы и получимъ удовлетворительный отвѣтъ, то вѣдь и тогда всетаки останется еще неразрѣшеннымъ самый жгучій и жестокій изъ всѣхъ подобныхъ вопросовъ, вопросъ о современномъ человѣкѣ и его неблагодарной борьбѣ ради далекихъ будущихъ поколѣній. За что все это страданіе, возрастающее для всякаго, кто мечтою приблизился къ желанному будущему, чѣмъ искупится столько разбитыхъ, раздавленныхъ, уничтоженныхъ человѣческихъ жизней?

Передъ напоромъ всѣхъ этихъ вопросовъ положительной философіи оставалось только прикрыться своимъ агностицизмомъ, произнести свое завѣтное: не знаю, которымъ и въ другихъ вопросахъ она огороживала свой идолъ науку, стараясь отвлечь вниманіе отъ всѣхъ великихъ запросовъ человѣческаго духа разработкой частностей, точными выводами и горячими спорами о случайномъ и незначительномъ.

Возрожденіе великихъ проблеммъ человѣческой жизни, возвращеніе къ пытливому исканію ея смысла вмѣсто холоднаго агностицизма, стало такимъ образомъ необходимо. Оно сказалось во всѣхъ этихъ «назадъ къ Канту» и, «назадъ къ Гегелю», во всѣхъ этихъ увлеченіяхъ, умозрительной философіей, естественнымъ правомъ, основаніями этики и, наконецъ, въ пробудившемся послѣ столькихъ лѣтъ интересѣ къ метафизикѣ. Въ сущности все это

движеніе, возникшее у насъ чуть ли не въ самое послѣднее время и привлекшее къ себѣ всеобщее вниманіе только съ восходомъ «Проблемъ Идеализма», а на западѣ относящееся еще къ серединѣ 80-ыхъ годовъ, можетъ быть всего точнѣе опредѣляется этими простыми словами—возрожденіе философскихъ знаній. Теперь просто на просто стало, наконецъ, для многихъ ясно, что наука никогда не разрѣшитъ вопросовъ философскихъ и никогда не заставитъ людей позабыть о summa summarum своей духовной дѣятельности. Можно временно увлечь вниманіе на разслѣдованіе иныхъ явленій, можно опьянить его открытіями точныхъ знаній, можно поднять духовное самочувствіе блестящей картиной будущихъ перспективъ, еще ярче сіяющихъ на мрачномъ фонѣ современной тяготы и подавленности, но заставить позабыть вовсе о неразгаданности бытія, конечно, невозможно.

Рядомъ съ возрожденіемъ философскихъ знаній, развернувшихъ широкій просторъ идеализму, началось, однако, и еще одно движеніе мысли.

Философскій идеализмъ укрѣпляетъ надежды исканія; онъ обнаруживаетъ величіе этой формулы: «ты долженъ, стало быть, ты можешь», онъ даетъ также объясненіе смутнымъ стремленіямъ человѣческаго духа на неблагодарной и жестокой стезѣ добра и обновленія, но въ немъ нѣтъ утѣшенія, нѣтъ ученія о жизни. Новое исканіе можетъ быть болѣе успѣшное и плодотворное, но вѣдь всетаки только одно исканіе, чисто интеллектуальное и доступное лишь людямъ молящимся знанію, вотъ—все, что можетъ дать идеалистическая философія мятущемуся человѣческому уму. Она такимъ образомъ только указываетъ на возможность выхода изъ пессимизма, давящаго мозгъ всѣми своими самыми наглядными неотвратимыми доводами. Но какъ далеко это еще отъ самого выхода! Какое утѣшеніе даетъ намъ идеалистическая философія хотя бы передъ лицомъ простого факта смерти? Когда Левъ Толстой увидѣлъ, какъ спокойно и сознательно умираетъ каждый почти крестьянинъ, потому что онъ знаетъ и понимаетъ, что такое смерть, а образованный человѣкъ напротивъ стоитъ передъ фактомъ смерти въ ослѣпленіи съумасшеднаго испуга, неспособный его осмыслить, отуманенный полнымъ и безсмысленнымъ страхомъ, такъ живо выраженнымъ въ тургеневскихъ стихотвореніяхъ въ прозѣ, Левъ

Толстой указалъ этимъ самымъ неизбѣжность чего-то иного, болѣе близкаго къ жизни, чѣмъ философскія построенія.

Это иное есть религіозное сознаніе, это есть вѣра, мирящая умъ и чувство, наше внутреннее я съ далекимъ и чуждымъ намъ не я. Назадъ къ религіи, назадъ на лоно церькви, назадъ къ наивному знанію малыхъ силъ, къ этому знанію, его же преидеши», вотъ, что слышится уже почти четверть столѣтія во всѣхъ литературахъ и запада и востока Европы.

У насъ это исканіе Бога, сказалось въ философіи Владиміра Соловьева, въ живописи Нестерова и Васнецова, въ возвращеніи къ Достоевскому; по своему оно сказалось, конечно, и въ самой проповѣди Толстого, несмотря на ея сосредоточеніе только на насъ и только на нашей собственной нравственной сокровищницѣ. И вотъ теперь этому же исканію Бога отдалъ всѣ свои силы и Мережковскій со всей раздражденой тревогой своего холоднаго ума. Ради этимъ своихъ влеченій сталъ онъ романистомъ, они дали развиться и его критическому таланту. И отнюдь не надо смотрѣть на Мержковскаго такъ, какъ мы смотримъ на церковничество какого нибудь Бурже или Брюнетьера или на религіозное фиглярство Исманса. Основную черту умственныхъ стремленій Мережковскаго выражаетъ одно изъ небольшихъ стихотвореній З. Гиппіусъ:

Великій грѣхъ желать возврата
Неясной вѣры дѣтскихъ дней.
Намъ не страшна ея утрата,
Не жаль пройденныхъ ступеней.

———

Мечтать ли намъ о повтореньяхъ?
Иной ихъ жаждемъ высоты.
Для насъ—въ сліяньяхъ и сплетеньяхъ
Есть откровенья простоты.

———

Отдайся новымъ созерцаньямъ,
О томъ, что было—не грусти,
И къ вѣрѣ истинной—со знаньемъ—
Ищи безстрашнаго пути.

Мережковскій именно не мечтаетъ «о повтореніяхъ» и «жаждетъ иной высоты»; у него сложилась религіозная доктрина вполнѣ продуманная и своя, искренно вылившаяся къ

цѣломъ радѣ его сочиненій и съ такимъ пыломъ, съ такой твердостью защищаемая имъ на засѣданіяхъ Религіозно-философскаго общества. Вѣдь именно ради этой твердости и самостоятельности на него и сыпятся гоненія со стороны его собесѣдниковъ по Религіозно—философскому обществу, старающихся изобразить его, полнаго довѣрія и искренно идущаго имъ на встрѣчу, какимъ-то ересиархомъ хлыстовъ, прововѣдникомъ раскола и смятенія.

Воззрѣнія Мережковскаго его новые друзья почему-то все зовутъ непонятными и низменными. Даже В. Розановъ увѣряетъ, что не можетъ формулировать. Мнѣ кажется, однако, что напротивъ именно въ необыкновенной простотѣ, я бы сказалъ даже въ сознательномъ упростительствѣ великаго вопроса о жизни, какъ его понимаетъ Мережковскій и сказалась эта холодность, логичность его горячаго ума, этотъ раціонализмъ, съ которымъ, если и борется Мережковскій, то борется однимъ только чисто умственнымъ напряженіемъ. Мережковскаго вѣдь такъ мѣтко опредѣлилъ Бальмонтъ:

Когда я думаю, любилъ ли кто кого,
Я сердцемъ каждый разъ тебя припоминаю,
И вотъ, я знаю,
Что отъ твоей любви—въ твоей душѣ—мертво,

———

Мертво, какъ въ небесахъ, гдѣ тѣже день и ночь
Проходятъ правильно отъ вѣка и до нынѣ,
И какъ въ пустынѣ,
Гдѣ та же мысль стоитъ и не уходитъ прочь.

У Мережковскаго дѣйствительно—«таже мысль стоитъ и не уходитъ прочь». Она запала въ его сознаніи еще очень давно, еще въ тѣ времена, когда въ его воображеніи съ одной стороны вставалъ образъ Аввакума и его вѣрной «протоницы», а съ другой тянула къ себѣ, такъ упоительно воспѣгая имъ Леда, мать красоты. Язычество и христіанство въ ихъ взаимной борьбѣ, антиномія языческаго и христіанскаго міросозерцанія, вотъ во что вперился знойно-логическій умъ Мережковскаго и откуда исходятъ всѣ его мысли и стремленія вплоть до его самыхъ послѣднихъ работъ, до параллельно развивающихся въ

немъ интересовъ къ античной трагедіи и къ религіи Толстого, Достоевскаго, Гоголя.

Язычество и христіанство представляются Д. Мережковскому двумя «началами»: язычество это жизнь плоти, стремленіе къ благополучію въ настоящей жизни, это позитивизмъ и утилитаріанство, это все дѣйствительное, необходимое, разсудочное: христіанство, напротивъ, это-жизнь духа, стремленію къ по-тустороннему бытію, это—примиреніе со смертью, это—все мистическое, божественное, то, для чего наша жизнь лишь признакъ, тленный и не долговѣчный. Вотъ борьбу этихъ-то двухъ началъ и представилъ Мережковскій въ «Юліанѣ Отступникѣ» и въ «Смерти боговъ», причемъ въ этомъ второмъ романѣ впервые языческое начало разсматривается уже въ христіанскую эру, когда возрожденіе вновь открыто вернуло къ нему сердце людей.

Спорить о томъ, правильно ли подобное представленіе о язычествѣ и христіанствѣ, въ настоящей статьѣ было бы не умѣстно. Я прямо скажу, что мнѣ лично оно представляется упростительствомъ и преобладаніемъ чистой логики надъ историзмомъ. Если бы такъ проста была бы антимонія между язычествомъ и христіанствомъ, это было бы съ-пола-горя. Оба эти явленія содержатъ и духовное и плотское начало, и гдѣ вообще кончается одно и начинается другое,—никакой мудрецъ до сихъ поръ не открылъ этого. Но вѣдь у Мережковскаго это мысль художественная; художественно она развивается у него; художественно къ ней и надо относиться. И въ этомъ отношеніи она несомнѣнно сослужила свою службу. Она не разъ приводила Мережковскаго къ самымъ блестящимъ и красивымъ выводамъ. Особенно интересны и новы его построенія, когда онъ переходитъ уже къ русской литературѣ и жизни. Мы не знаемъ еще какъ представится языческая идея просвѣщенія и государственности въ Петрѣ Великомъ, а христіанство въ видѣ какого-то раскольническаго пра-славянофильства въ царевичѣ Алексѣѣ и только сцена изъ новаго романа Мережковскаго, напечатанная въ Сѣверныхъ Цвѣтахъ, заставляетъ насъ ожидать весьма многаго и отъ этой послѣдней части его трилогіи; но всякій непредубѣжденный читатель отдастъ должное Мережковскому, какъ автору статьи о Пушкинѣ, книги о Толстомъ и Достоевскомъ, и статей о Гоголѣ. Особенно послѣднія мнѣ кажутся очень глу-

боко продуманными своимъ умѣньемъ оживить передъ нами образъ писателя, превосходящими почти все, что у насъ зовется за послѣднее время литературной критикой. Въ романахъ и статьяхъ и выливаются художественная мысли Мережковскаго гораздо сильнѣе, чѣмъ въ его стихахъ.

Противоположеніе плотскаго и духовнаго начала въ видѣ язычества и христіанства, на почвѣ русской литературы обновилось у Мережковскаго притокомъ новыхъ идей. Поэзія Пушкина представилось ему наивной, непосредственной, раздающейся, какъ пѣніе птицы; она оказалась вслѣдствіи этого какъ бы поэтическимъ «синтезомъ двухъ началъ». Въ этомъ смыслѣ понимаетъ Мережковскій слова Гоголя о Пушкинѣ: «въ немъ все уравновѣшано». Напротивъ «равновѣсіе Пушкина, говоритъ намъ поэтъ—критикъ, нарушено въ Гоголѣ. Ладъ Пушкина становится разладомъ въ Гоголѣ, единство раздвоеніемъ, согласіе—разногласіемъ. Это одно изъ величайшихъ нарушеній равновѣсія, которыя когда-либо происходили въ душѣ человѣческой. Зданіе дало трещину въ главномъ сводѣ, поколебалось до послѣднихъ основъ своихъ, упало и «было паденіе дома того великое». И разладъ Гоголя не прекратился съ его трагической, почти мученической смертью. Мы чувствуемъ его до сихъ по мнѣнію Мережковскаго. Это не тотъ же разладъ сказался въ антиноміи между Толстымъ и Достоевскимъ, между земной плотской проповѣдью толстовства, сосредоточивающей все вниманіе на насъ самихъ, на нашемъ внутреннемъ «царствѣ божіемъ», и покаянной жалобой Достоевскаго, взывающаго къ Горнему Престолу, объ искупленіи за нашу дерзающую грѣховность. Но именно въ «судьбѣ Гоголя» особенно трагически выразилось «неравновѣсіе двухъ первозданныхъ началъ—языческаго и христіанскаго, плотскаго и духовнаго, реальнаго и мистическаго. Сжечь, уничтожить все земное, сжечь и уничтожить литературу и искусство, философію и науку, вотъ, что велитъ одно начало; а другое робѣетъ, помнитъ, какъ отразилось отрѣченіе Гоголя отъ его писаній на немъ самомъ, и отсюда протестъ, вопль, алканіе новаго синтеза, вѣра въ возможность примиренія божескаго и человѣческаго.

Объ этомъ-то примиреніи съ еще непоколебленной вѣрой въ его возможность и твердитъ Мережковскій въ Религіозно-Философскомъ обществѣ. Но увы, его не слушаютъ и не понимаютъ

тѣ, кто, какъ онъ говоритъ, «владѣетъ истиной». Увы и тутъ разладъ, разладъ неисправимый, роковой, безъисходный. Согласіе, къ которому стремится это общество, ведетъ лишь къ большему разногласію, вызываетъ полемику и злобное шипѣніе...

И какъ тяжело должно это отразиться, особенно на сердцахъ тѣхъ, кому это «согласіе» представлялось такимъ достижимымъ, кто ради этого согласія такъ уединился въ литературномъ мірѣ, возсталъ на великаго Толстого въ ту минуту, когда особенно ярко горѣлъ его свѣточъ въ глазахъ недавнихъ близкихъ, кто наконецъ возсталъ чуть-ли не на всѣхъ и вся и претерпѣлъ несправедливыя и близорукія, но все таки такъ больно разящіе упреки чуть ли не въ обрѣтеніи мірскихъ благъ поддѣлкой своихъ убѣжденій подъ взгляды несущихъ власть и силу! Недоброжелательная подозрительность, насмѣшки и пренебрежительный тонъ съ одной стороны и коварный сыскъ со своимъ злобствующимъ тяфканьемъ съ другой, вотъ,—среди чего пролегаетъ для Мережковскаго избранный имъ Новый Путь. Не въ ехидномъ ли мелкомъ преслѣдованіи разныхъ, владѣющихъ истиной, піявокъ и надо искать источника того безнадежнаго настроенія, какое вылилось въ стихахъ З. Гиппіусъ «Пауки»?

Я въ тѣсной кельѣ—въ этомъ мірѣ.
И келья тѣсная низка.
А въ четырехъ углахъ—четыре
Неутомимыхъ паука.

———

Они ловки, жирны, грязны.
И все плетутъ, плетутъ, плетутъ...
И страшенъ ихъ однообразный,
Непрерывающійся трудъ.

———

Мои глаза—надъ паутиной.
Она сѣра, мягка, липка.
И рады радостью звѣриной
Четыре толстыхъ паука.

Теперь понятно, почему всего болѣзненнѣе и скорбнѣе звучитъ мотивъ одиночества и непонятости именно у Мережковскаго, по своему претворившаго метерлинковское положеніе о

таинственной непонятности людей и восклицающаго—

Чужое сердце—міръ чужой,
И нѣтъ къ нему пути.

Мережковскій одинокъ не только, какъ «одинокій поэтъ», онъ одинокъ еще оттого, что самъ отстранился отъ всего живущаго и пошелъ за отвѣтомъ на свои думы къ тому, у кого на запросѣ ищущихъ сердецъ—лишь призывы къ подчиненію.

* *
*

Мнѣ чужды ваши разсужденья:

«Христосъ», «Антихристъ», «Дьяволъ», «Богъ»,—говоритъ Бальмонтъ своимъ «далекимъ близкимъ» т. е. именно поэтамъ «Новаго Пути», Мережковскому и З. Гиппіусъ. И еще опредѣленнѣе выражается г. В. Брюссовъ въ стихотвореніи, «Непоколебимой истинѣ» уже прямо посвященномъ З. Гиппіусъ.

Непоколебимой истинѣ
Не вѣрю я давно,
И всѣ моря, всѣ пристани
Люблю, люблю равно.

———

Хочу, чтобъ всюду плавала
Свободная ладья,
И Господа и Діявола
Хочу прославить я.

———

Когда же въ бѣломъ саванѣ
Усну, пускай во снѣ
Всѣ бездны и всѣ гавани
Чредою снятся мнѣ.

Эти признанія обоихъ поэтовъ едва ли еще требуютъ какого-нибудь поясненія. Дѣло совершенно очевидно. Теперь передъ нами уже опредѣлилось два различныхъ направленія нашей поэзіи новыхъ вѣяній, и намъ станетъ сейчасъ понятно, почему, пока одно изнываетъ и томится, другое бодро, напряженно и жизнестойко.

Ни Бальмонтъ, ни Брюссовъ, ни Бунинъ не остановились среди своихъ поэтическихъ грезъ и не стали «наивно—над-

менны, плѣненные вѣрой своей». Они слишкомъ «влюблены въ свой стихъ» и въ свое «немыслимое знаніе»; они любятъ свое искусство и беззавѣтно преданы ему; а вѣдь искусство-то состоитъ въ исканіи и раздумьи и когда наступаетъ вмѣсто нихъ какая-нибудь окончательная увѣренность, тогда вѣдь уже конецъ художественной дѣятельности въ томъ смыслѣ, какъ понимаетъ современное человѣчество. И наши поэты видятъ сущность поэтическаго творчества именно въ исканіи и раздумьи. Бунинъ правда не въ стихахъ, а въ своихъ разсказахъ стремится къ «мѣстамъ вызывающимъ на раздумье», а Бальмонтъ вотъ въ какихъ выраженіяхъ вспоминаетъ тотъ моментъ, когда впервые онъ почувствовалъ свое признаніе:

Усадьба. Садъ съ бесѣдкою укромной.
Безгрѣшныя деревья и цвѣты.
Луна весны въ лазури полутемной.
Все памятно. Но Геній Красоты

Съ колдуньей знанья, страшные два духа,
Закляли сонъ младенческой мечты.
Колдунья знанья, жадная старуха,
Духъ красоты, неуловимый змѣй,
Шептали что-то вкрадчиво и глухо.

Въ другой формѣ и другими символами тоже самое выражаетъ и Брюсовъ:

Намъ ввѣрены загадочныя сказки,
Каменья, ожерелья и слова,
Чтобъ міръ не сталъ глухимъ, чтобы не меркли краски,
Чтобъ тайна вняла имъ, жива.

Мудрено ли поэтому, что наши поэты проходятъ «отъ полюса до полюса» всю землю, хотятъ чтобы—«всюду плавали ихъ свободныя ладьи?» Искать, стремиться все увидеть, чтобы все понять, напрягать всѣ свои усилія, чтобы «огонь ума скользилъ по картинамъ», «любить постичь сквозь легкій нѣжный стихъ», какъ выражается Бальмонтъ, вотъ—на что направлена вся ихъ энергія, и отсюда и бодрость и увлеченіе, и восторгъ. Какъ всякій истинный художникъ, «создавшій усладу

зрѣнія», передъ лицомъ явленій бытія, «этого театра въ театрѣ, сложнаго сна во снѣ» они «полны блеска, смѣха и презрѣнія».

И мало этого. Дѣло вовсе не только въ наслажденіи исканіемъ и красотой, творчествомъ и раздумьемъ. Если пьяные отъ художественнаго восхищенія наши поэты какъ-бы упиваются созерцаніемъ, ихъ наслажденіе есть наслажденіе до боли; ихъ радость сплетена изъ страданія. Но имъ совсѣмъ не надо утѣшенія и не мысль о его возможности преслѣдуетъ ихъ. Они не только не боятся страданія, не только считаютъ его неизбѣжнымъ, но оно необходимо имъ, потому что, какъ говорилъ Ницше «мы постоянно должны рождать наши мысли изъ нашего страданія». Оттого наши поэты даже возлюбили мученія своего сердца, возлюбили ихъ вмѣстѣ съ своимъ искусствомъ и разстаться съ ними для нихъ значило бы разстаться съ самимъ поэтическимъ творчествомъ. Вѣдь именно «страданія и направленныя противъ нихъ мѣры, писалъ еще Ницше, породили въ концѣ концовъ ту интеллектуальную чуткость, которая почти тоже, что геній, и во всякомъ случаѣ—мать всякаго генія». Эту мысль и высказываетъ Бальмонтъ, когда онъ говоритъ, что «міръ страданьемъ освященъ» или когда, изображая первые проблески своихъ поэтическихъ стремленій во образѣ мучимой имъ лягушки, онъ сознается, что не повѣрилъ тогда, будто это звѣрство, потому что, говоритъ онъ:

...странно былъ мой умъ упрямъ
И молча думалъ я,
Что боль дана, какъ правда намъ,
Чужая и моя.

И никогда съ такой силой не представлялось поэтамъ ихъ дѣятельность какими-то переливами радости и самой острой боли, какъ Бальмонту и Брюсову.

Въ томъ стихотвореніи, гдѣ Брюсовъ называетъ свою мечту воломъ, онъ поникаетъ съ такими словами:

Забудь объ утренней росѣ,
Не думай о ночномъ покоѣ,
Иди по знойной полосѣ.
Мой вѣрный волъ,—насъ только двое!

———

Намъ Кѣмъ-то Высшимъ подвигъ данъ

И спроситъ властно Онъ отчета...
Трудись, пока не легъ туманъ,
Смотри: лишь начата работа.

Бальмонтъ, который напротивъ во всѣхъ довольно многочисленныхъ стихотвореніяхъ, гдѣ онъ говоритъ о себѣ, какъ о поэтѣ, какъ-будто восторгается собой, какъ будто упивается радостнымъ сознаніемъ, что онъ «изысканность русской медлительной рѣчи», въ стихахъ озаглавленныхъ «Въ застѣнкѣ» о своемъ поэтическомъ подвигѣ думаетъ однако вотъ съ какимъ чувствомъ:

Переломаны кости. Хрустятъ.
Но горитъ напряженный мой взглядъ.
О, ручьи говорятъ, говорятъ!

Во всякомъ случаѣ его «Осужденные» ужъ конечно поэты — искатели знанія и красоты, которыхъ «умъ жестокимъ былъ врагомъ», и оттого-то «демоны ихъ бросили на скалы». Поэтическое исканіе, не смотря на цвѣты разсыпанные по пути художниковъ, это—какое-то тяготѣющее надъ ними проклятіе. Если поэтъ свершаетъ свою дорогу въ дебряхъ, то дебри эти не только страшны, онѣ еще и безысходны. Мы узнаемъ это изъ встрѣчи съ какой то вѣдьмой.

...„Не первый ты, что молодость убилъ,
Отвергъ живыя радости и сталъ себѣ врагомъ“,

говоритъ вѣдьма, а потомъ—

Смѣется вѣдьма старая: „Куда тебѣ идти?“
Зашелъ сюда—конецъ тебѣ: зачахнешь на пути.
Сіи лѣса дремучіе, отъ вѣка здѣсь темно,
Блуждать вамъ здѣсь позволено, а выйти не дано.

Понятно поэтому, что иногда, какъ Брюсова, возьметъ и «Искушеніе». Вѣдь невольно подумаешь, неужели такъ и блуждать весь вѣкъ въ пустыни, или еще, какъ въ другихъ стихахъ, изображающихъ тѣже муки исканія, ломиться въ дверь запертую на вѣки, либо носиться по морю къ ускользающей точкѣ—землѣ, пока все равно—

Ты передъ смертью встанешь голый,
О мудрецъ, какъ сынъ забавъ!

Оттого въ поэтическихъ мечтахъ и Брюсова, среди его скитаній, въ пустынѣ обступаютъ демоны сомнѣнія:

Зной горитъ, и губы сухи,
Дачи строятъ свой миражъ,
Манятъ тѣни, манятъ духи,
Шепчутъ дьяволы: „ты—нашъ!“

Но, конечно, исканіе безысходно не только «тѣмъ что м. б. оно никогда не выведетъ къ синему морю» познанія, а еще болѣе своей собственной неотразимой притягательной силой.

Жгучая боль исканія, съ такой любовью и умственной стойкостью переносимая обоими поэтами, увеличивается въ нихъ тѣмъ, что они принадлежатъ къ поколѣнію, котораго думы отравлены загадками, заданными человѣчеству нищенствомъ. Давно ли міропониманіе было еще такъ дѣтски просто, и добро и зло казались на вѣки раздѣленными и замкнутыми въ себѣ царствами. Но вотъ пронеслась надъ міромъ «Веселая наука»; раздалась проповѣдь Заратустры и въ ихъ хохотѣ погибла завѣтная стройность нашихъ мнѣній и взглядовъ. И теперь это раздѣленіе уже болѣе не удовлетворяетъ, мысль стремится проникнуть въ ту страшную бездну, которая таится позади нихъ. И вопросъ не только въ раздѣленіи добра и зла: рядомъ съ ними такой же переоцѣнкѣ подвергнулись и раздѣленія на красоту и уродство. Оба эти раздѣленія Бальмонтъ назвалъ роковыми «нѣтъ» и «да» и вотъ онъ восклицаетъ:

Подождите, старые, знавшіе всегда
Только два качанія, только нѣтъ и да.

———

Будетъ откровеніе, вспыхнетъ царство мглы
Утро дышетъ пурпуромъ... Чу! кричатъ орлы.

Ему представляется, что установилъ эти «нѣтъ» и «да» какой-то Безумный Часовщикъ.

Слова онъ раздѣлилъ на нѣтъ и да,
Онъ бросилъ чувства въ область раздвоенья,
И дня и ночи встала череда

———

А чтобъ вѣрнѣе было ихъ значенье,

Чтобы означить слѣдъ ихъ полосы,
Ихъ двойственность, ихъ смѣну и теченье,—

———

Поэтъ безумный выдумалъ часы.

И съ этой поры прекратились «годы внѣ разлада, внѣ страданія». Теперь—

Часы кричатъ, хохочутъ, шепчутъ смутно.
И на мечту, звеня, кладутъ запретъ.

Самъ часовщикъ ужаснулся своей затѣи и бросился останавливать часы. Но было поздно. Потерялъ ли онъ секретъ или съ нимъ «случилось чарованье», остановить онъ часы уже болѣе не былъ въ силахъ:

...часы, гудя набатомъ,
Все громче хаосъ воплей громоздятъ.

Что раздвоенье, однако, дѣйствительно лишь плодъ какой-то странной фантазіи и что надо найти разгадку, или во всякомъ случаѣ искать ее смѣлѣе, чѣмъ Безумный Часовщикъ,—нашимъ поэтамъ это представляется совершенно яснымъ, стоитъ только рѣшиться, стоитъ только «бросить Рай съ безгрѣшнымъ садомъ» и «полюбить змѣиные сны», стать «безумнымъ демономъ сновъ лирическихъ», заглянуть по пристальнѣе въ сумрачныя творенія Анграмайни и тогда почувствуешь, что не такъ-то чуждъ и противенъ Анграмайни свѣтлому Агарамаздѣ.

Образъ творца одинъ. Бальмонтъ разсказываетъ, какъ къ нему явился разъ Діаволъ, плававшій въ моряхъ безвѣстныхъ, «обошедшій тюрьмы, избы и больницы», проникшій и въ «сказочныя столицы», гдѣ «отъ вѣка и до вѣка красоты», гдѣ «ласки, мысли, звуки и цвѣта», и что же? когда пристально всмотрѣлся онъ въ Діавола онъ увидѣлъ вдругъ какой-то «ужасъ раздвоеній». Діаволъ, говоритъ Бальмонтъ:

...стоялъ какъ нѣкій богъ, склоненный.
И явственно увидѣлъ я, что онъ,
Весь бѣлый, весь луною озаренный,—
Былъ снизу черной тѣнью повторенъ.

И вокругъ него каждый вызванный имъ «образъ полный думъ безсонныхъ» отражаясь въ зеркалахъ—

Дробился тамъ въ зеркальности, на днѣ,
Мѣняясь въ сочетаньяхъ повторенныхъ.

Найти доброе въ зломъ, красивое въ уродствѣ, этого и добивается Бальмонтъ. Ради этого онъ такъ часто погружается въ змѣиные сны, создаетъ бодлэровскіе образы, мучаетъ насъ «голосомъ дьявола» содраганіемъ различающихся мертвыхъ тѣлъ, страшнымъ «пробужденіемъ вампира», шабашомъ, рисуетъ намъ химеры «вѣнчающія Божій Домъ». Онъ вѣритъ, что тутъ, въ этомъ беззавѣтномъ исканьи въ этомъ дерзающемъ напряженіи мысли—залогъ высшаго знанія и высшей красоты. Онъ не боится этого изтязанія себя и насъ. Онъ говоритъ:

Кому я радость доставлялъ,
Тотъ спалъ какъ сытый звѣрь.
Кого терзаться заставлялъ,
Предъ тѣмъ открылась дверь.

Но открылась ли или только откроется? Можетъ быть, какъ въ этомъ убѣдился Брюсовъ, задумавшійся надъ тѣмъ клубкомъ Аріадны, который долженъ вывести изъ лабиринта исканія, напротивъ:

Мститъ лабиринтъ! Свѣтлыя тайны
Не выдаетъ пришлецамъ онъ.

Таково исканіе нашихъ одинокихъ поэтовъ исканія, трепетныя, мучительныя, неотвратимыя и, можетъ быть, и безнадежныя, но зато и исканія бодрыя, смѣлыя и проникновенныя. Ради этихъ исканій они и стали одиноки. Вѣдь «одиночество хотя и не сѣетъ, но помогаетъ зрѣть жатвѣ» учитъ насъ «Веселая наука».

* * *

Оба направленія нашихъ иоэтовъ новыхъ вѣяній опредѣлились теперь совершенно ясно. Одно изъ нихъ томится жаждой новаго синтеза плоти и духа, языческаго стремленія къ

земнымъ радостямъ и призыва къ служенію христіанскому Богу; другое всецѣло отдалось художественному исканію первороднаго единства, нарушеннаго раздвоеніемъ на добро и зло, на красоту и уродство, на да и нѣтъ. Повидимому наши поэты и въ особенности поэты ницшеанцы одиноки—такимъ образомъ вовсе не въ одномъ только процессѣ творчества; они—одиноки всѣмъ складомъ своихъ поэтическихъ думъ, одиноки прежде всего своей полной оторванностью отъ всего жизненнаго и насущнаго. Вѣдь что, казалось бы, можетъ быть общаго между подобными интересами и всѣмъ тѣмъ, отчего мятется и трепещетъ современная жизнь?

Что бы понять это, надо, однако, лишь отказаться отъ требованія какой-нибудь осязательной опредѣленности; не надо также останавливаться въ произведеніяхъ нашихъ поэтовъ на частностяхъ. Я вовсе не беру поэтому въ соображеніе, напримѣръ, «Каменьщика» Брюсова, строющаго тюрьму можетъ быть для своего сына рабочаго, потому что вѣдь, зачѣмъ воровать богатому?

Если Брюсовъ спрашиваетъ также, куда поведутъ его дальнѣйшія увлеченія, придетъ ли онъ въ концѣ концовъ «въ скитъ уединенный, горящій главами въ лѣсу» или зароется разъ навсегда въ книги, «вѣковъ мечтою упоенъ» или же, какъ онъ выражается:

...въ городѣ, гдѣ стѣны давятъ
Въ часы безумныхъ баррикадъ,
Когда мечты и буйство правятъ,—
Я слиться съ жизнью буду радъ?

это послѣднее предположеніе мнѣ кажется наименѣе вѣроятнымъ. Не трогаетъ меня вовсе и этотъ возгласъ Бальмонта:

Надъ равниной посѣдѣлой
Надъ пустыней мертвыхъ водъ
Мнѣ понятенъ гордый, смѣлый,
Безотчетный крикъ «Впередъ»!

но съ другой стороны, если тотъ же Бальмонтъ говоритъ:

Я всѣхъ любя, люблю любовью безучастной,
Какъ слушаютъ волну, какъ любятъ облака—

и эти слова поэта также не наводятъ меня ни на какія размышленія. Даже когда Брюсову рисуется такая картина:

Въ руинахъ, звавшихся парламентской палатой
Какъ будетъ радостенъ дѣтей свободный крикъ,
Какъ будетъ весело дробить останки статуй
И складывать костры изъ безконечныхъ книгъ.

и поэтъ еще восклицаетъ:

Освобожденіе, восторгъ великой воли
Привѣтствую тебя и славлю изъ цѣпей!

я не стану дѣлать и отсюда никакихъ выводовъ о его воззрѣніяхъ. Можно было бы, конечно, напомнить, что схоже мечталось и Вильяму Моррису, которому былъ стольже ненавистенъ градъ будущаго, эта «машина изъ машинъ».

Громадный городъ-домъ, размѣченный по числамъ, но что изъ этого слѣдуетъ? Увлекся ли Брюсовъ именно Моррисомъ, или ему чудятся еще другія картины грядущаго—это вовсе не существенно.

Гораздо больше даетъ намъ разсмотрѣніе еще одной черты міросозерцанія нашихъ поэтовъ-ницшеанцевъ, которая самымъ тѣснымъ образомъ связана съ ихъ бодрымъ упоеніемъ бытіемъ и красотою.

Ницшеанство нашихъ «одинокихъ поэтовъ», насколько мы прослѣдили его до сихъ поръ, выразилось въ чисто интеллектуальномъ дерзновеніи. Ради него вмѣстѣ съ Ницше они готовы—и на страданіе, какъ на основной путь къ познаванію. Однако, когда самъ Ницше возлюбилъ страданіе, онъ вовсе не руководствовался только тѣмъ, что видѣлъ въ страданіи высшій залогъ мудрости. «Веселая наука» установила еще то положеніе, что счастье и несчастье—братья-близнецы, воспитанные вмѣстѣ».

Психологическое подтвержденіе этой мысли, съ такою силой раскрытой еще Достоевскимъ, этимъ поэтомъ доставляющаго наслажденіе самоистязанія, заслужившимъ даже названіе «жестокаго таланта», мы и находимъ въ цѣлыхъ четырехъ поэмахъ Брюсова: «Рабъ», «Рабыни», «Рѣшетка» и «Городъ женщинъ». Литературно-цѣломудренные люди во всѣхъ этихъ четырехъ произведеніяхъ, вѣроятно, не нашли ничего кромѣ

поэтической вольности, играющей извращеніями любовной эмоціи. Они поэтому едвали захотятъ вдумываться поглубже въ эти образы; если отбросить, однако литературное цѣломудріе, тогда окажется, что эротизмъ здѣсь — только форма и сущность этихъ образовъ заключается именно въ психологіи лишенія, въ страстномъ упоеніи тѣмъ, чѣмъ не дано обладать, въ счастьи разлуки, замѣняющемъ счастье близости.

Всѣ герои и героини этихъ поэмъ знаютъ этотъ вопль:

...нѣтъ для насъ отрады
Слаще пытки вашей, палачи!

Наслажденіе и страданіе такимъ образомъ именно представляются чѣмъ-то сроднымъ, какими-то братьями-близнецами.

Положеніе, что «счастье и несчатье—братья-близнецы, выросшіе вмѣстѣ», знала еще древняя индійская мудрость. Но она лишь увидѣла въ счастьи зародышъ страданія и отсюда этотъ ужасъ ея, это ученіе о жизненной страдѣ, о пирванѣ, о необходимости чуждаться и счастья, закостѣнѣть въ бездѣйствіи. Отсюда пошелъ и современный, разслабляющій и вялый, пессимизмъ послѣдователя буддистовъ, Шопенгауера. Совершенно иначе представится однако дѣло, если не умалять счастье страданьемъ, а просто признать ихъ равносильными. Тогда зачѣмъ ужасъ, зачѣмъ отчаяніе, зачѣмъ пессимизмъ? Тогда рѣчь будетъ идти лишь о томъ, чтобы найти новую цѣнность жизни, которая замѣнила бы обезцѣненное и отброшенное счастье. И такая цѣнность была найдена. Ее установилъ симпатичный французскій философъ Гюйо, думавшій въ своихъ поискахъ объ основѣ морали, эстетики и религіи примирить ею давній споръ утилитарьанцевъ съ идеалистами. Цѣнность эту Гюйо увидѣлъ въ самой жизни. Жизнь сама есть первая цѣнность и пусть она усиливается и развивается, пусть она станетъ «самой интенсивной и самой экспансивной», пусть она растетъ и крѣпнетъ, бьетъ сверхъ край, не зная ни удержа, ни запрета.

Нечего и говорить, что эта теорія жизни самой интенсивной и экспансивной, какъ основной цѣнности, совершенно уже мѣняетъ вопросъ о счастьи и страданіи. Страданіе превзойдено. У пессимизма теперь какъ бы вырвана изъ подъ ногъ почва. И когда эта теорія Гюйо окажется еще развитой его тайнымъ

поклонникомъ Ницше, тогда естественно должна будетъ уже возникнуть новая «Веселая наука» съ ея смѣлымъ дерзающимъ взглядамъ, презирающимъ страданіе и видящимъ въ этой жизни, самой интенсивной и экспансивной, единственный законъ поведенія. Законъ этотъ скажетъ человѣку словами «Пѣсни о свободѣ» въ Брюсовскихъ «Замкнутыхъ»:

Васъ много, замкнутыхъ въ неволѣ
Въ стѣнахъ, въ условностяхъ, въ любви...
Будь властелинъ свободной доли,
И каждый мигъ—живи! живи!

Дѣйствительно, вѣдь даже если предположить, что эта полная и широкая жизнь, жизнь безудержная и бурная, доставляетъ страданіе, развѣ можетъ это удержать насъ теперь, что основная цѣнность именно въ этой жизни, а вовсе не въ отсутствіи счастья? Теперь это положеніе, что «счатье и страданіе близнецы», должно быть понято именно такъ, какъ понялъ его Брюсовъ въ своихъ поэмахъ, а вовсе не такъ ,какъ понимали его буддисты. Мы должны признать теперь, что, какъ выражается Бунинъ въ отрывкѣ изъ своего «Дневника»:

Печаль и радость
Равно прекрасны вь вѣчной жаждѣ жить.

Теперь это положеніе заставитъ насъ безстрашно относиться къ страданію и даже возлюбить его уже не ради доставляемой имъ мудрости, а ради того, что оно—составная и необходимая часть жизни. «Выбирайте: —говоритъ Веселая Наука,—можно уменьшить горе, доводя себя до полной безболѣзности, но можно также и увеличить горе ввидѣ платы за увеличеніе самыхъ совершенныхъ и до сихъ поръ неиспытанныхъ радостей». И отвѣтъ на это можетъ быть только одинъ:

О знаю, боль сильнѣй всего
И ярче всѣхъ огней,
Безъ боли тупо и мертво
Мелькавье жалкихъ дней.

Этотъ выводъ Бальмонта—первое и самое необходимое послѣдствіе ницшеанства. Устами Бунина оно говоритъ намъ:

Достигайте въ несчастьи робости мукъ безпредѣльныхъ,
Приготовьтесь къ Великому мукой великихъ потерь!

И при такомъ взглядѣ на жизнь, при такомъ правилѣ поведенія уже, конечно, не надо никакого утѣшенія. Теорія эта лучше, сильнѣе, благороднѣе, чѣмъ всякія разсужденія объ альтруизмѣ муравьевъ, переходящихъ черезъ рѣку, объясняетъ всѣ великія жертвы, какими стоитъ и движется, живетъ и совершенствуется этотъ міръ. Согласно этому вѣдь «тайна пожинать величайшіе плоды и величайшее наслажденіе отъ существованія состоитъ въ томъ, чтобы *жить въ опасности!* Стройте ваши города на Везувіи!—съ дикимъ хохотомъ кричитъ Веселая Наука,—Отправляйте ваши корабли въ неизслѣдованныя моря!»

Вовсе не страшнымъ, не роковымъ долженъ представиться теперь даже самый вопросъ о смерти.

Теорія жизни самой интенсивной и экспансивной, конечно, не останавливается такъ пытливо надъ фактомъ смерти, какъ всякая другая теорія, подыскивающая утѣшеніе. Рѣчь идетъ о жизни, а не о смерти. Пусть стоитъ ужасъ смерти во весь свой ростъ, необъясненный и не понятый, такой же роковой и угрожающій, какъ въ Тургеневскихъ «Стихотвореніяхъ въ прозѣ». Но зачѣмъ намъ, подобно средне-вѣковымъ схимникамъ, размышлять, лишь склонивши голову надъ мертвымъ черепомъ, когда жизнь зоветъ и увлекаетъ, когда она бурна и весела? И, какъ знать? можетъ быть и правъ проф. Мечниковъ, можетъ быть страстно полюбивъ жизнь для жизни, съ двухъ концовъ огромнымъ пламенемъ раскаляя нашъ свѣточь, мы дойдемъ до этой окончательной усталости жизнью, когда смерть окажется мила и желанна, когда мы захотимъ даже вмѣстѣ съ Брюсовымъ вскрикнуть:

Я жизни твоей не желаю, гробница,
Ты хочешь солгать, гробовая плита!
Такъ, значитъ, за гранью—вторая граница,
И смерть, какъ и жизнь только тѣнь и черта?

Желаніе смерти послѣ долгаго и необузданнаго дерзанія, это еще одна надежда, еще одна широкая дверь мудрости, раскрываемыя всякимъ, кто проникся наставленіями Заратустры.

И именно теорія жизни, какъ основной цѣнности, естественно приводящая къ бодрому стремленію сдѣлать эту жизнь самой интенсивной и экспансивной, не только составляетъ краеугольный камень ницшеанства, но одновременно и самое серьезное и важное его содержаніе. Только ради этой теоріи оживилъ Ницше любезную людямъ Возрожденія надпись: «fais ce que voldras", начертанную рукою Раблэ надъ воротами его Телема. Только ради него, провозгласивъ, что «все порочное, змѣеобразное служитъ также украшеніемъ породы человѣка», онъ пошелъ въ сторону своего имморализма. Исходя изъ этой теоріи, учитъ также Заратустра своихъ послѣдователей: «вы не можете создать Бога, но вы можете стать отцами и дѣдами сверхчеловѣка». Эта же самая теорія залегаетъ и въ сокровенной глубинѣ міросозерцанія нашихъ поэтовъ ницшеанцевъ. Это изъ нея черпаютъ они побужденія къ дерзанію; изъ нея исходитъ и все это восторженное упоеніе искусствомъ и красотою, порвавши всякую связь съ нашимъ завѣтнымъ эстетическимъ аскетизмомъ. Характерныя для нашихъ поэтовъ бодрость духа, сила, и увлеченіе бытіемъ во всѣхъ его проявленіяхъ, вотъ, стало быть, что составляетъ основной напѣвъ блестящей музыки ихъ символовъ, поэтическихъ думъ и образной рѣчи. Теперь мы знаемъ откуда, изъ какой духовной сокровищницы вылилась эта музыка.

И теперь, что мы вдумались въ самыя глубины мыслей и чувствъ нашихъ поэтовъ новыхъ вѣяній, развѣ не стало сразу очевидно, что назвать ихъ безнадежно одинокими было-бы большой ошибкой. Развѣ не чуется въ гулѣ и звонѣ ихъ пѣснопѣній, проносящемся такимъ вихремъ надъ современной жизнью, что-то родное ея собственнымъ вздохамъ и вздрагиваніямъ предтечѣ ея пробужденія?

Въ книгѣ Бальмонта «Только любовь» среди «Прерывистыхъ строкъ», своимъ своеобразнымъ ритмомъ дѣйствующихъ на читателя такъ слитно съ самыми образами, одно стихотвореніе называется «Старый Домъ».

Въ старинномъ домѣ есть высокій залъ,
Ночью въ немъ слышатся тихіе шаги,
Въ полночь оживаетъ въ немъ глубина зеркалъ,
Изъ нихъ выходятъ друзья и враги,—

спокойно разсказываетъ поэтъ. Но какъ мучительно слышать вопль этихъ «друзей и враговъ» «скованныхъ зеркалами»:

Шорохи, шелесты, шаги... О старый домъ,
Кто въ тебя дневной, не полночный, свѣтъ проль-
ьетъ?

———

Кто въ тебѣ тяжелыя двери распахнетъ?
Кто воскреситъ пересказанность мечты?
Кто сниметъ съ насъ этотъ мучительный гнетъ?
Мы только отраженья зеркальной пустоты.

Самъ содрагаясь отъ созданнаго имъ кошмара, поэтъ восклицаетъ:

Бойтесь старыхъ домовъ,
Бойтесь тайныхъ ихъ чаръ,
Домъ тѣмъ болѣе жаденъ, чѣмъ онъ болѣе
старъ,
И чѣмъ старше душа, тѣмъ въ ней больше
задавленныхъ словъ.

И боязнь старыхъ домовъ не предразсудокъ, это—смутное предчувствіе: кто посмотрится въ «мертвую глубь враждебныхъ зеркалъ» тотъ навѣки «скованъ зеркаломъ». Ему уже нѣтъ исхода, потому что «привидѣніямъ нѣтъ дверей». Вѣчно онъ будетъ жить въ старыхъ домахъ и когда поселятся въ нихъ новые люди, то какъ въ «Чудищахъ» Брюсова:

Болѣзни, ужасы и думы тѣхъ, кто прежде
Жилъ въ этихъ комнатахъ и вѣрилъ здѣсь
надеждѣ,

заставятъ и насъ жить подъ ихъ таинственнымъ вліяніемъ.

Какъ глупые пингвины,
Они стоятъ во мглѣ, къ стѣнѣ прижавъ
спины,
И чинно крылушки прижавъ къ своимъ бо-
камъ;
Какъ графы сѣрые, нахохлясь по угламъ
За печкой, за бюро сидятъ неясной грудой;
Какъ совы, на шкапахъ таятся и оттуда

Глядятъ незрячими глазами цѣлый день.
При свѣтѣ дня ихъ нѣтъ, они пустая тѣнь,
И только вечеромъ, когда уносятъ свѣчи,
И гдѣ-то вдалекѣ шумятъ за чаемъ рѣчи,—
Въ потемкахъ въ комнатахъ, безмолвныхъ съ
давнихъ поръ
Гуляютъ и шумятъ за мигомъ мигъ смѣлѣе
Почти что на виду вытягиваютъ шеи
Пугаютъ мальчика, боящагося мглы,
И, лишь внесутъ огонь, скрываются въ углы.
А послѣ, полночью, въ квартирѣ, тупо спящей,
Блуждаютъ, властные, какой-то ратью мстящей
Мечтами давнихъ лѣтъ, холодный сонъ томятъ
И въ губы спящаго вдыхаютъ мертвый ядъ.

Неужели надо раскрывать эти символы? Ихъ смыслъ вѣдь такъ ясенъ всякому, кто не совсѣмъ глухъ къ музыкѣ поэтическаго иносказанія!

Этими образами такъ проникновенно и такъ звучно по своему поютъ наши поэты свое «Впередъ безъ страха и сомнѣнія». Другой припѣвъ «Старыхъ Домовъ» Бальмонта и восклицаетъ:

Живите, живите,—мнѣ страшно,—живите скорѣй!

Вѣдь это тѣхъ, кто выпилъ «мертвый ядъ» «старыхъ болѣзней, ужасовъ и думъ» проклинаетъ Бальмонтъ въ посвященномъ М. Горькому стихотвореніи «Въ домахъ» изъ книги «Будемъ какъ Солнце».

Я проклялъ васъ люди. Живите въ потьмахъ
Тоскуйте въ размѣренной чинной боязни!

Онъ проклялъ ихъ за то, что они только робко лепечутъ: «мы люди, не звѣри», за то, что у нихъ нѣтъ и помину этого «увлеченія процессомъ жизни», этого стремленія «ковать жизнь» такъ, чтобы изъ подъ молота летѣли раскаленныя брызги. Люди, вдохнувшіе «мертвый ядъ» старыхъ домовъ, живутъ именно такъ, какъ поэтъ описываетъ намъ проклятыхъ имъ людей:

Въ мучительно тѣсной громадѣ домовъ
Живутъ некрасивые, блѣдные люди,

Окованы памятью выцвѣтшихъ словъ.
Забывши о творческомъ чудѣ.

———

Все скучно въ ихъ жизни. Полюбятъ кого,
Сейчасъ же наложатъ тяжелыя цѣпи.
„Ну, что-же, ты счастливъ?“—„Да что-жъ... Ничего“.
О, да, ничего нѣтъ нелѣпѣй!

———

И чахнутъ, замкнувшись въ гробницахъ своихъ.
А гдѣ-то по воздуху носятся птицы.
Что птицы? Мудрѣй привидѣній людскихъ
Жуки, пауки и мокрицы.

Вотъ стало быть изъ какой смрадной тины хочетъ вырваться размахъ и упоеніе бытіемъ, вотъ что значитъ весь этотъ восторгъ, которымъ содрагаются наши поэты—ницшеанцы. Ихъ взрывъ увлеченія жизнью самой полной и бурной, это-та попытка сбросить съ себя оцѣпенѣніе давящей, мертвящей, уничтожающей скуки нашей жизни, той скуки, вѣщимъ поэтомъ которой сталъ А. Чеховъ, той скуки, которую предугадалъ еще Салтыковъ въ своихъ очеркахъ самаго начала 80-ыхъ годовъ. Вспомните только «Круглый годъ» съ его потрясающей конечной сценой, гдѣ разговоръ постоянно прерывается, какъ припѣвомъ, этимъ возгласомъ: «Да, неужели это не кошмаръ»? Нѣтъ, это былъ не кошмаръ, это была дѣйствительность, надвигавшаяся медленно и вѣрно. Цѣлое поколѣніе выросло въ этой дѣйствительности, скованное, застывшее, безвольное, захлебывавшееся чеховской скукой. Чеховъ глубоко вдумался въ эту позорную скуку, какъ опытный врачъ человѣческой души, онъ изслѣдовалъ ея «мертвый ядъ», вдыхаемый чудищами старыхъ домовъ. И только теперь какъ будто попраздновали мы пробужденіе отъ этой скуки, попраздновали во всемъ этомъ задорѣ литературы, въ трепетныхъ порывахъ жизни... Иногда наивно, и не всегда совсѣмъ увѣренно, въ путь дорогу изъ міра скуки и угнетенія рвется романтизмъ Горькаго. И развѣ не туда же, не по тому еще не проторенному пути толкаютъ и зовутъ насъ и напѣвы поэтовъ новыхъ вѣяній? Они почерпнули увѣренность въ той же, что и Горькій, новой оцѣнкѣ жизни, въ томъ же возгласѣ «Веселой науки»: «Стройте выше города на Везувіи! Отправляйте ваши корабли въ неизслѣдованные моря»!

«Поэзія есть жизнь, увлеченіе, страсть», говоритъ Чернышевскій, и мнѣ кажется, ни къ какой школѣ поэтовъ нельзя примѣнить эти слова такъ, какъ къ нашимъ «одинокимъ» поэтамъ—ницшеанцамъ. Оттого взглядъ ихъ падаетъ на дерзновенія людей Возрожденія съ ихъ формулой» «fais ce que voldras ». Люди Возрожденія, по словамъ Бальмонта, «знали, что, когда хочешь чего-нибудь достигнуть, нужно хотѣть,—хотѣть и не уступать».

ОГЛАВЛЕНІЕ.

	стр.
Эстетика правды-справедливости	3
1. Искусство и основная дилемма жизни	6
2. Эстетическія увлеченія и колебанія кающагося дворянина	16
3. О красотѣ и правдѣ, о новыхъ вѣяніяхъ и сократической критикѣ	26
4. Эстетика справедливости	36
5. Назадъ къ идеалистической эстетикѣ	44
6. Задачи литературной критики	54
„Въ Туманъ", разсказъ Леонида Андреева	61
Разсказы „Знанія"	74
„На днѣ" Максима Горькаго и современная драма	97
Станиславъ Пшибышевскій	127
Поэты скорпіона	143

513540
LR.H
A5974kx
Anichkov, Evgeny Vasil'evich
Литературные образы и мнѣнія.
[Translit.: Literaturnuie obrazui i mnyeniya.]

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
LOWE-MARTIN CO. LIMITED

MAILING LIST DEC 15 1967